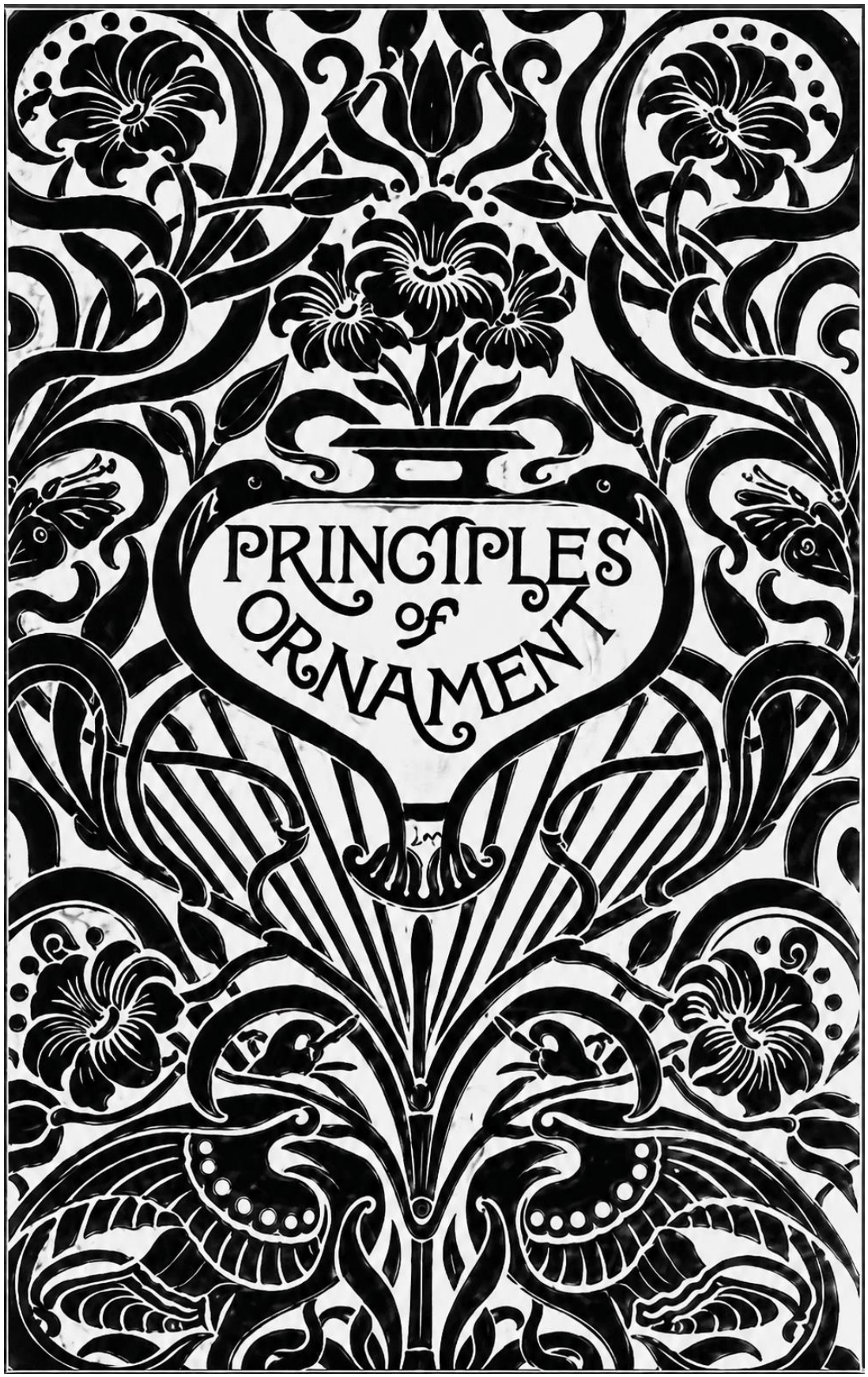

PRINCIPLES
OF
ORNAMENT

PRINCIPLES
OF
ORNAMENT

LOS PRINCIPIOS DEL ORNAMENTO

James Ward

Director de la Escuela de Arte de Macclesfield

Editado por

George Aitchison, A.R.A.

Profesor de Arquitectura en la Real Academia de Artes

Nueva Edición Ampliada

Londres: Chapman and Hall, Ld.

1896

Traducido al español

Patera in silver from the Hildesheim treasure.

Frontispiece.

LOS PRINCIPIOS DEL ORNAMENTO

JAMES WARD DIRECTOR DE LA ESCUELA DE ARTE DE MACCLESFIELD

EDITADO POR

GEORGE AITCHISON, A.R.A. PROFESOR DE ARQUITECTURA EN LA REAL ACADEMIA DE ARTES

NUEVA EDICIÓN AMPLIADA

LONDRES: CHAPMAN AND HALL, Ld. 1896

PREFACIO DEL EDITOR

Como examinador de los Principios del Ornamento en el Departamento de Ciencia y Arte, comprobé que no existía ningún buen libro de texto en inglés sobre la materia, por lo que la información necesaria solo podía obtenerse mediante una lectura extensa y una observación independiente, y esto no puede esperarse de estudiantes jóvenes. Algunas partes de la materia han sido tratadas admirablemente por Moody en sus Conferencias y lecciones sobre arte; de hecho, no conozco ningún libro en el que los temas tratados muestren una observación tan aguda y un conocimiento tan profundo, pero están incrustados en conferencias sobre otras materias, y el libro carece de índice. Habiendo redactado yo mismo el programa original de los Principios del Ornamento, estaba dispuesto a escribir un libro de texto, si otras ocupaciones no me lo hubieran impedido. El año pasado se me envió el libro del señor Ward sobre Los principios elementales del ornamento, y aunque era un libro útil y tenía un glosario, contenía algunos pasajes dudosos, y al estar impreso a partir de un curso de conferencias resultaba un poco demasiado divagatorio. Al redactar el nuevo programa este año no pude recomendarlo como libro de texto tal como estaba, pero como pensé que sería injusto hacia el señor Ward que yo escribiera un libro de texto después de

el trabajo que él había realizado, consentí en editar una nueva edición. Puedo decir aquí que he dejado las comparaciones musicales del señor Ward tal como las encontré, y no he revisado sus opiniones sobre el ogam y las runas, ni las relativas al ornamento simbólico de los egipcios, asirios, siameses, birmanos, japoneses, hebreos, budistas y brahmanes.

George Aitchison.

PREFACIO DEL EDITOR PARA LA SEGUNDA EDICIÓN

PARA LA SEGUNDA EDICIÓN

He revisado cuidadosamente el libro sin alterar su sustancia. He añadido también un Apéndice que contiene algunas observaciones sobre las Órdenes de Arquitectura, con ilustraciones de algunos de los mejores ejemplos clásicos, creyendo que sería útil no solo para los tallistas y modeladores que han de ejecutar enriquecimientos en Arquitectura, sino para todos los estudiantes. Las partes ornamentadas de las Órdenes griega y romana, dejando aparte la escultura figurativa, muestran cómo dos naciones emparentadas, cada una con capacidades transcendentes pero de un ámbito enteramente distinto, abstraían las bellezas de las plantas y las conferían a la piedra y el mármol para enfatizar y adornar las formas rígidas de la Arquitectura; cómo los griegos se apoderaron de las

bellezas exquisitas de las flores, y las adaptaron de manera que conservaran la mayor pureza de forma, y las usaron de la manera más sobria; mientras que los romanos, o los griegos que trabajaban bajo dictado romano, las usaron con profusión para procurarse magnificencia, y eventualmente fueron tan pródigos con su ornamento que frustraron el objetivo perseguido, pues poca parte de la arquitectura quedaba lisa para

servir de contraste al enriquecimiento; y como la cantidad empleada era tanta, no se podía dedicar tiempo a perfeccionar el ornamento.

El poder de abstraer y aplicar las bellezas de la forma floral parece estar hoy enteramente perdido. El gran arte del presente parece consistir en copiar la naturaleza con la mayor exactitud posible en materiales duros, de manera que se logre una imitación plausible, pero de tal modo que sus bellezas más elevadas se pierden.

El señor Ward ha añadido varias ilustraciones que, según su experiencia, serán útiles para los estudiantes, y ha añadido un Apéndice sobre la construcción de algunas figuras geométricas y los métodos de trazar secciones cónicas y espirales.

George Aitchison.

PREFACIO DEL AUTOR

En el prefacio a la primera edición de este libro, declaré que su contenido consistía en una serie de conferencias de clase dadas a estudiantes de arte. Estas conferencias no estaban originalmente destinadas a su publicación. Sin embargo, se me aconsejó encarecidamente que las publicara, y lo hice sin ningún intento de revisión, bajo el título de Principios elementales

del ornamento. Aunque en la actualidad existen muchos libros de texto excelentes sobre ornamento, no hay ninguno que trate exclusivamente de la teoría, o de lo que se conoce como "principios del ornamento"; esta creencia la comparten conmigo muchos de los principales maestros de arte del país, y muchos caballeros cuyos nombres ocupan un lugar destacado en la lista de artistas decorativos, a juzgar por las numerosas cartas y opiniones que recibí tras la publicación de la primera edición.

Me complació comprobar que el libro recibió un reconocimiento favorable por parte de las autoridades del Departamento de Ciencia y Arte.

La presente edición ha sido editada y revisada por el profesor Aitchison, A.R.A., examinador del Gobierno en la materia y profesor de Arquitectura en la Real Academia. A este caballero deseo

expresar aquí mi más sincero agradecimiento por sus inapreciables servicios en relación con el libro, y, estoy seguro de que no me equivoco si añado, el de todos los estudiantes de arte ornamental. El profesor Aitchison ha escrito también el nuevo capítulo introductorio.

Deseo expresar asimismo mi más cordial agradecimiento a John Vinycomb, Esq., F.R.S.A.I., por sus valiosas sugerencias en el capítulo sobre ornamento simbólico.

Las ilustraciones deben aceptarse únicamente como diagramas de pizarra, son meramente ayudas para la explicación del texto; se han añadido más ilustraciones a esta edición, y se han omitido algunas que aparecían en la edición anterior.

J. Ward.

ÍNDICE

PÁG. Capítulo Introductorio. Por el Editor

Definición de Ornamento — Métodos de Expresión — Ornamento trazado, plano, coloreado, en relieve y sombreado — Definición de Arabescos .

Formas elementales usadas en el Ornamento — Ornamento de líneas rectas y curvas — La madreselva griega, etc.

Las Leyes de Composición en el Ornamento enumeradas y explicadas .

Las Formas y Decoración de las Molduras — Ornamento acanala- do y acordonado — Tratamiento de Suelos, Paredes y Techos — Trabajo en Relieve en Techos .

—

PÁG. Trazado y División de Superficies — Proporción de Superficies Rectangulares — Espaciado y Decoración de Objetos Circulares y Curvos — Decoración de Diversas Formas, de Planos y de Grandes Superficies Planas — Abusos de las Formas Puramente Naturales aplicadas a Objetos de Uso — Aplicación del Ornamento y los Materiales en la Decoración de Paredes .

Las Seis Clases o Grandes Divisiones del Ornamento .

La Aplicación de las Plantas en el Ornamento — Plantas Usadas en el Ornamento Histórico — El Acanto — Su Uso por los Antiguos en Capiteles, Candelabros y en Superficies Planas — Uso y Tratamiento Modernos del Acanto .

Las Clases Simbólica y Mnemónica del Ornamento .

Los Arabescos de Rafael — Simbolismo Cristiano — Comparación entre el Ornamento Simbólico y el Estético .

Apéndice sobre las Órdenes de Arquitectura .

Un Capítulo sobre la Construcción de Figuras y Curvas en Geometría Plana Práctica .

Glosario

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figs.

Hoja de acanto (griega), de un capitel de la Torre de los Vientos ... 151 Hoja de acanto (griega), con flores de un capitel del Monumento Corégico de Lisícrates ... 152 Acanto (Mollis), del natural ... 149 Acanto (Spinosus), del natural ... 150 Acanto de hojas blandas, de la cara inferior del arquitrabe del Templo de Júpiter Estator ...

Acanto usado en candelabros y pequeñas columnas Acanto, variedades modernas de acanto de algas y amapolas ... ...

Acanto, variedad de hoja de olivo, de un capitel romano ... Acanto, variedad de hoja de olivo, de un capitel de Marte Vengador Disposición de un patrón de papel pintado ... Disposiciones impropias para papel pintado o decoración de habitaciones Moldura de astrágalo o cordón, con su ornamento

Cuentas y carretes Cubierta de libro (alemana), siglo XVI Cenefa, lirio vertical, grecorromano Cenefas, griegas ...

Cenefas de medallones en cerámica esmaltada de Luca Della Robbia ... Cenefas, persas ... Cenefas derivadas del laurel Brácteas usadas para "vestir" tallos en roleos, etc. ... 137, 157

Figs. Opus Alexandrinum, de un pavimento en la Iglesia de San Marco, Roma 79 Óvulo, del Erecteo, enriquecido 67 Óvulos y dardos, griegos, del Erecteo, datos de un friso del mismo 66 Óvulos y dardos, con hélices, del Templo de Júpiter Estator 64 Palmeta, griega 89 Palmeta, itálica 90 Palmeta, con roleos 142 Palmetas, ornamentos de, en la cerámica griega 175 Pavimento, cenefa de 170 Pectoral egipcio, tiras en 43 Pergamino y plumas, cenefa de 113 Persas, ornamentos (ejemplos del British Museum) 131 Pinza de azúcar, ornamento de 159 Plantas convencionalizadas, ejemplos de 147 Véase también Aplicación de Plantas Planta y ornamento derivado de la misma 134 Planta del ornamento del loto, con detalle 138 Planta del ornamento del loto, ornamento derivado de la misma 139 Pilares de púlpito decorados con adornos colgantes 167 Púlpito (de) (Siena), ornamentación del 174 Púlpito, cenefa de (Siena) 172 Puntos (elipses) usados como ornamento 156 Reflejos de follaje, ejemplos de 120 Rombo, adorno 132 Trabajo cincelado, 169

Figs. Tratamiento del cuerpo del vaso, 165 Tratamiento de la parte superior de los objetos 166 Tratamiento de las bases de los objetos 164 Tratamiento de ornamento en superficies circulares y curvas, 179 Tratamiento de superficies cónicas y cilíndricas, 177, 178 Tratamiento del ornamento en superficies rectas y curvas combinadas, 181 Tratamiento de cuadrúpedos en ornamento, 101 Tratamiento de la figura humana en ornamento, 100 Tratamiento de objetos tripartitos, 180 Tratamiento de conchas en ornamento, 102 Tratamiento de insectos en ornamento, 103 Trenzados, ejemplos de, 49, 117 Trenzados nórdicos, 118 Trenzados, paneles de, 50 Triángulos, usados como ornamento, 154 Coronamiento, ornamentos de, 168 Voluta de un capitel jónico 155 Ornamentos ondulados, 162 Paredes, tratamiento de, 161 Pared, decoración de, 160 Zanorias, adorno, 158

CAPÍTULO INTRODUCTORIO

Puede no estar fuera de lugar señalar las ventajas del estudio del arte ornamental incluso para aquellos que no tienen intención de ser artistas. El curso a seguir, tras adquirir la geometría necesaria, consiste en dibujar o modelar plantas y aprender su anatomía. Esto hará que el estudiante se familiarice con precisión con las formas de las plantas y de sus partes, y a medida que progrese descubrirá bellezas que se le habían pasado inadvertidas en una mirada superficial; cuanto más avance, más se excitará su admiración por esas sutiles bellezas que encuentra tan difíciles de reproducir y tan fáciles de pasar por alto. El estudiante advertirá entonces cuántas ilustraciones de plantas se aproximan lo suficiente a los originales como para ser inconfundibles, pero que la gracia de las plantas se ha evaporado. En cuanto esté suficientemente adelantado para estudiar con provecho los mejores ejemplos del arte ornamental, descubrirá las dificultades que los grandes ornamentistas han superado al aplicar las bellezas de la naturaleza a las obras de arte; y entonces tomará un interés más profundo en estas obras maestras y recibirá un deleite correspondiente. Aprenderá de estos estudios a reverenciar a los artistas y a admirar a la nación que los produjo; pues "el arte es el espejo de la civilización de una nación".

aquellos que han consagrado su vida a la creación de la belleza miran más al deleite que producen y a la admiración que excitan, que a las meras recompensas pecuniarias. Ningún arte prosperará jamás a menos que existan admiradores educados y entusiastas de sus obras maestras. El artista nunca consagrará sus talentos a un arte, ni se someterá al incesante trabajo necesario para crear belleza, a menos que sea recompensado con el elogio de verdaderos jueces. Me temo que, por ahora, no podemos jactarnos como los griegos de "amar lo bello"; pero hasta que lo amemos, difícilmente podremos esperar rivalizar con quienes lo amaron.

Todo el arte ornamental del mundo está ahora ante nosotros, y no puede creerse que los artistas no elaborarían algo nuevo y hermoso a partir de todo el conocimiento que han adquirido, si hubiera entre el pueblo un deseo apasionado por ello. Esto nunca será posible mientras el público se contente con paráfrasis de arte difunto, o solo pida un revoltijo de fragmentos discordantes. Novedad necesitamos, pues esta generación no hereda los gustos precisos de los tiempos pasados, ni siquiera los de su predecesora inmediata, y es esta generación la que quiere ser hechizada; es cierto que obtiene novedad, pero debería querer novedad hermosa, y no la que es trivial o fea. La novedad en el arte no es una diferencia absoluta respecto de lo que ha existido antes, pues eso seguro que es mala, sino solo aquella diferencia y aquella mejora que una generación instruida puede dar a la excelencia pasada sobre la que se

construye. Es por lo tanto necesario que el estudiante que ha nacido artista, y espera crear una hermosura nueva, se sumerja en las bellezas de la naturaleza y del arte. Para lograrlo se requiere un estudio profundo

de la naturaleza y de las obras maestras del arte pasado, pues, como dijo sir Joshua Reynolds, "La invención es una de las mayores muestras de genio... y es estando familiarizados con las invenciones de los demás como aprendemos a inventar"; mientras que para expresar nuestro conocimiento y nuestra invención se requiere un dibujo admirable.

Tenemos una fase novedosa del ornamento, que consiste en retorcer o disponer ciertas plantas en la forma requerida, para hacerlas encajar en sus lugares. Gran parte de este trabajo es fofo o estirado como alambre, y a menudo omite la belleza suprema de las plantas que utiliza, pero incluso cuando no se omite la belleza de la planta, el ornamento es infinitamente inferior a los vuelos más altos del arte pasado, en el que el artista había asimilado las gracias del crecimiento floral y las había aplicado correctamente. El ornamento más elevado, por su abstracción, está estrechamente emparentado con el arte arquitectónico, mientras que todos sus logros más altos se dan en conjunción con la arquitectura; en consecuencia, debería haber armonía entre la decoración y la estructura. El follaje natural dispuesto sobre una base geométrica hace un contraste pobre con la noble arquitectura.

Las artes ornamentales que no son imitaciones realistas deben fundarse en el arte precedente. Solo tenemos un sistema completo de arte decorativo que tomó una dirección enteramente nueva además del gótico, y que armoniza con su arquitectura —el sarraceno— y ese arte no es congenial con nuestro gusto, sentimientos o deseos. El arte ornamental gótico es en su mayor parte demasiado bárbaro o demasiado realista para convenirnos, excepto cuando se toma prestado de fuentes romanas, bizantinas o sarracenas; de hecho, no tenemos sino el arte romano, bizantino y

renacentista en que apoyarnos para el ornamento; del arte ornamental griego conservamos algunas tallas en piedra, metalistería moldeada, pintura sobre vasijas, trabajo inciso y los rastros de pintura. Poco queda del arte bizantino secular, aunque no es probable que difiriera materialmente del arte eclesiástico de su época; era el arte romano modificado por la nueva religión y por el gusto griego y oriental, en el que los santos y mártires, con sus atributos o símbolos, ocupaban el lugar de los dioses y diosas antiguos; mientras que el Renacimiento fue un intento de revival de lo romano.

No podemos esperar igualar de inmediato las obras maestras del arte griego, romano o renacentista; no tenemos ni los siglos de experiencia ni el público cultivado. Sin embargo, todo artista puede, por los medios antes mencionados, estar seguro de haber conquistado los preliminares de su arte, y puede ser sincero; puede ofrecernos aquellas bellezas de la naturaleza que lo han cautivado, y que han sido trasmutadas en ornamento por el alambique de su mente; tal ornamento encontrará seguro algunos espíritus afines que lo admiren; y creo poder decir que un público suficientemente cultivado para apreciar el arte verdadero se está formando gradualmente. El arte más elevado es indudablemente aquel que es el más sencillo y más perfecto, que entrega la experiencia y la destreza de toda una vida con unas pocas líneas o toques; y este arte está más calculado para cautivar el mejor gusto del día que lo complejo o lo intrincado. Sin embargo, habrá ahora amplio reconocimiento de las creaciones de cualquier artista hábil que sea sincero, adonde lo lleve su genio. Hay también este consuelo para todo artista verdadero

cuyas obras permanecen: si hay pocos jueces de su obra ahora, puede haberlos más adelante —jueces que, cuando miren su obra, dirán, esta es la obra de un artista verdadero—; y puede conferir deleite a miles no nacidos, y dirigir la atención, en épocas posteriores, hacia aquellas bellezas de la naturaleza que habían sido pasadas por alto.

Volveré ahora al libro, y me limitaré a tales observaciones como espero sean útiles para quienes lo estudian. El estudiante, cuando haya aprendido y comprendido las leyes, debería observar las plantas en crecimiento, y advertir que cada planta ilustra algunas, y por lo general muchas, de las leyes; y cuando las haya distinguido claramente, debería examinar el mejor ornamento de la antigüedad y del Renacimiento, y satisfacerse de que las leyes involucradas en el ejemplo particular que estudia han sido seguidas. Cuando haya hecho esto, debería observar cualquier desviación de las leyes y esforzarse en comprender la razón de ella. Para asegurar el efecto que desean, los grandes artistas a veces ignoran las leyes ordinarias.

Es conveniente que considere que el objeto principal de toda planta es vivir y propagarse: para vivir necesita aire, humedad y alimento, y en su mayor parte sol, y debe esforzarse por obtener estos elementos necesarios en medio de una multitud de competidores. En esta lucha, la planta a menudo queda enana o deformada, y aún más frecuentemente algunas de sus partes se deforman; sus flores deben atraer a los insectos por su color o su perfume, y deben seducirlos con la miel que destilan para fertilizarlas; de modo que la belleza, excepto en el color de las flores, es para la planta una consideración secundaria.

En el ornamento, por el contrario, la belleza es la única consideración, excepto quizá en el ornamento mnemónico y simbólico; y estos deben tener belleza, o dejan de ser ornamento.

El ornamento tiene además que ser representado sobre algún material, o tallado en él; debe ajustarse a la forma del objeto, estar gobernado por la calidad del material y por el uso al que el objeto esté destinado —p. ej., una hoja puede tallarse en ciertas maderas casi con la finura de la hoja real, pero entonces debe conservarse en una vitrina de cristal. Esta finura no puede lograrse si la hoja se talla en piedra; el artista debe por tanto ver qué bellezas puede abstraer de la planta que ha elegido o del crecimiento floral en general, de modo que pueda tallarse. En todos los casos debería saber que su diseño puede expresarse en el material a utilizar, que ornamentará el objeto, no será destruido con facilidad, y no interferirá con el uso del objeto. Si lo logra, su habilidad, gusto y juicio serán admirados. Esta abstracción necesaria la llamamos lamentablemente convención, y cuando produce buen ornamento, y muestra la belleza característica y el vigor de la forma vegetal, es de la clase más elevada; esto se encuentra en el mejor ornamento griego, romano y renacentista, mientras que cuando se hace una imitación tosca y torpe de la naturaleza, dejando fuera toda la belleza, es la clase más baja de convención.

Cualquier casa barata y especulativa que tenga talla sobre ella ofrecerá amplias ilustraciones de la convención contemporánea en su peor forma.

El ornamento gótico era enteramente nuevo; pues no bien los arquitectos, tallistas, albañiles, carpinteros y demás

comprobaron que habían superado al mundo antiguo en habilidad constructiva, miraron con desdén todas las artes del mundo antiguo y no quisieron deberles nada. Estaban decididos a empezar de nuevo; tenían seres humanos, animales, árboles, plantas y flores, al igual que los romanos y bizantinos; ¿por qué no habrían de hacer estatuas y ornamentos tan buenos?

Mucho puede decirse en favor de esta pretensión, pues todos deben desear ver su casa, su casa consistorial y su iglesia ornamentadas con las flores y plantas que conocen y aman, en lugar de con las plantas convencionalizadas de otros países que no conoce, o que ha mirado hasta la saciedad. Pero una cosa es tener un anhelo y otra muy distinta ser capaz de llevar las plantas, las hojas y las flores al dominio del arte elevado. Los primeros escultores góticos dieron efectivamente cierta firmeza, y en algunos casos incluso un aire monumental, a su flora tallada, y a veces lograron ese aspecto misterioso de complejidad infinita que se encuentra en la naturaleza, y poseían invención en grado admirable. Como los escultores trabajaban en el lugar y podían ver cada figura y cada pieza de ornamento en su sitio, nunca erraban su efecto. Todo

su ornamento cumplía su finalidad principal de dar una masa quebrada de luz y sombra que contrastara con superficies lisas, molduras o fustes, y gran parte de él era vigoroso; pero algunos de los follajes góticos tempranos carecen de gracia, a menudo están desprovistos de carácter floral, y podrían confundirse con madejas de cordón sobre trozos de leña, o pelucas roídas por los gusanos. El primer toque del Renacimiento trajo una dulzura de proporción a la arquitectura y una gracia al ornamento floral sumamente notables.

El buen ornamento tradicional tiene estas ventajas inapreciables: ha sido tratado durante siglos por hombres hábiles, de modo que sus defectos se han corregido, se le han añadido nuevas gracias, y se le ha adaptado para llenar adecuadamente las formas requeridas. Desde el principio, el artista debió de advertir algunas bellezas y propiedades especiales en la planta que eligió, y el ornamento debió de tener algunas cualidades sobresalientes para hacerse popular; pues ¿por qué, si no, habría de ser preferido y persistido en él cuando tantas otras plantas tenían gran belleza? Sin embargo, hay cierto ornamento que, una vez perfeccionado, parece incapaz de mejora posterior. El huevo y la lengüeta puede citarse como ejemplo. Nunca ha sido mejorado desde el perfeccionamiento de la arquitectura griega, ni se ha encontrado ningún buen sustituto de él. Una caricatura tosca del mismo sigue siendo el ornamento más popular del óvulo. Los romanos lo convirtieron en una forma floral en el Templo de Júpiter Tonante, con manifiesta falta de éxito.

La madreselva griega y el acanto son los ejemplos más notables de buen ornamento tradicional. Tomando primero el acanto, fue iniciado por los griegos, continuado por los romanos, y usado por los bizantinos con un carácter distinto, luego adoptado por los artistas del Renacimiento, y ha sido tratado de manera enteramente novedosa por Alfred Stevens en nuestros días. Stevens ha dado un carácter peculiarmente plástico a su follaje en el monumento a Wellington. Esa forma suya que se usa en el capitel corintio ha recibido tal infinidad de cuidados que apenas cabe esperar mejora por las viejas líneas, aunque puedan inventarse nuevos capiteles florales.

Cada porción de la hoja, hasta sus recortes, ha sido perfeccionada para el fin que los romanos le destinaron, aunque, como en todas las invenciones humanas, algo se sacrificó para lograrlo. El capitel griego era más bien deficiente en el contorno, pero poseía la gracia floral más exquisita, y esta fue sacrificada por los romanos para lograr distinción, fuerza y dignidad; cualidades particularmente necesarias cuando se usaba en monumentos colosales. Incluso a menor escala, podemos ver las ventajas del cambio. En algunos edificios bizantinos se han usado juntos capiteles corintios griegos y romanos. Como ornamento aislado, el capitel griego

es muy preferible, pero cuando se ven los dos en conjunción como partes del edificio, el capitel romano es claro, distinto y digno, mientras que el griego es una masa confusa.

En sus capiteles colosales, los romanos sustituyeron en su mayor parte la hoja de olivo por el recorte natural, y usaron solo cuatro o cinco en cada folíolo; aunque la hoja de roble, el perejil y la escarola se usaron ocasionalmente. Cada recorte de la variedad de hoja de olivo es ahuevado por una curva sin nervaduras, siendo las únicas líneas las que forman los bordes de los huecos, y cada folíolo está ahuevado como una concha de berberecho. En los mejores ejemplos, los bordes superiores de cada folíolo están en su mayoría libres respecto del que está encima o lo solapan; en el primer caso se destacan por la sombra que tienen detrás, en el segundo los bordes de los recortes son brillantes contra la media luz de los folíolos superiores, y también se destacan por la sombra en sus puntas. La parte superior de la hoja completa se curva hacia abajo, y así

proyecta su sombra sobre la parte inferior, de modo que hay contraste entre masas de luz, sombra graduada y sombra graduada. El reverso de la hoja se usó para obtener un tallo ancho, y este tallo se estrecha hacia arriba, mientras que los canalillos que salen de los ángulos entre los folíolos se estrechan hacia abajo, son casi paralelos al tallo y están profundamente socavados, haciendo así la hoja entera distinta y vigoriosa (Fig. 110). Si se comparan ejemplos, la superioridad de los canalillos paralelos sobre los que se incorporan al tallo se advierte en seguida. Las hojas inferiores están cortadas horizontalmente por la mitad, y bajan rectas hasta el collarino, lo que da mucho más vigor al capitel que cuando la campana se vuelve hacia adentro por encima del collarino.

El estudiante hará bien en dibujar cuidadosamente un buen ejemplo, luego modelarlo y después tallarlo, pues ha sido el tipo del que se han derivado la mayoría de los buenos capiteles florales. El acanto y demás ornamento floral usado por los artistas del Renacimiento italiano merecen tanta atención como el romano; pues aunque su ornamento no estaba a la misma escala colossal, fue ejecutado por excelentes escultores de figuras que habían estudiado el ornamento, y eran de una fibra artística más fina que los romanos, además de tener los mejores ejemplos romanos como modelos. Los artistas italianos, además, eran casi tan aficionados a la figura humana como los griegos, y la introducían siempre que podían hacerlo de manera apropiada.

Hay quizá un solo ornamento más que merece el estudio más profundo: el ornamento radiante de los griegos, conocido como madreselva griega. Este ornamento está lleno de artimañas sutiles, en

la elegante graduación de sus formas, en la proporción de las masas, en su distribución uniforme, y en hacer que las diferentes curvas realcen el valor unas de otras. A menudo hay también una sugestión de horizontalidad o de verticalidad introducida, que da el valor más alto a la composición; todo lo cual muestra el íntimo conocimiento de la naturaleza que poseían los artistas griegos. Muchos de los patrones corridos griegos son a la vez originales y eficaces, y en algunos de ellos la unión tangencial se evita deliberadamente, para atraer la atención hacia el ornamento. Los griegos, además, fueron preeminentes en conocer el uso de la contención y el valor de la lisura. Cuando el escultor había tallado su ornamento en un monumento arquitectónico, parecía decir: "¡Mejorad esto si podéis!"

Los bizantinos entendían el valor de la graduación, y cuando ornamentaban totalmente un perfil, hacían unas partes en relieve alto, otras en relieve bajo, y grababan o hundían otras. Los sarracenos aprendieron este arte de ellos, y lo mejoraron de tal modo que el efecto general de su mejor obra se asemeja al arte griego a la distancia adecuada —el ornamento subordinado parece una mera diferencia de textura.

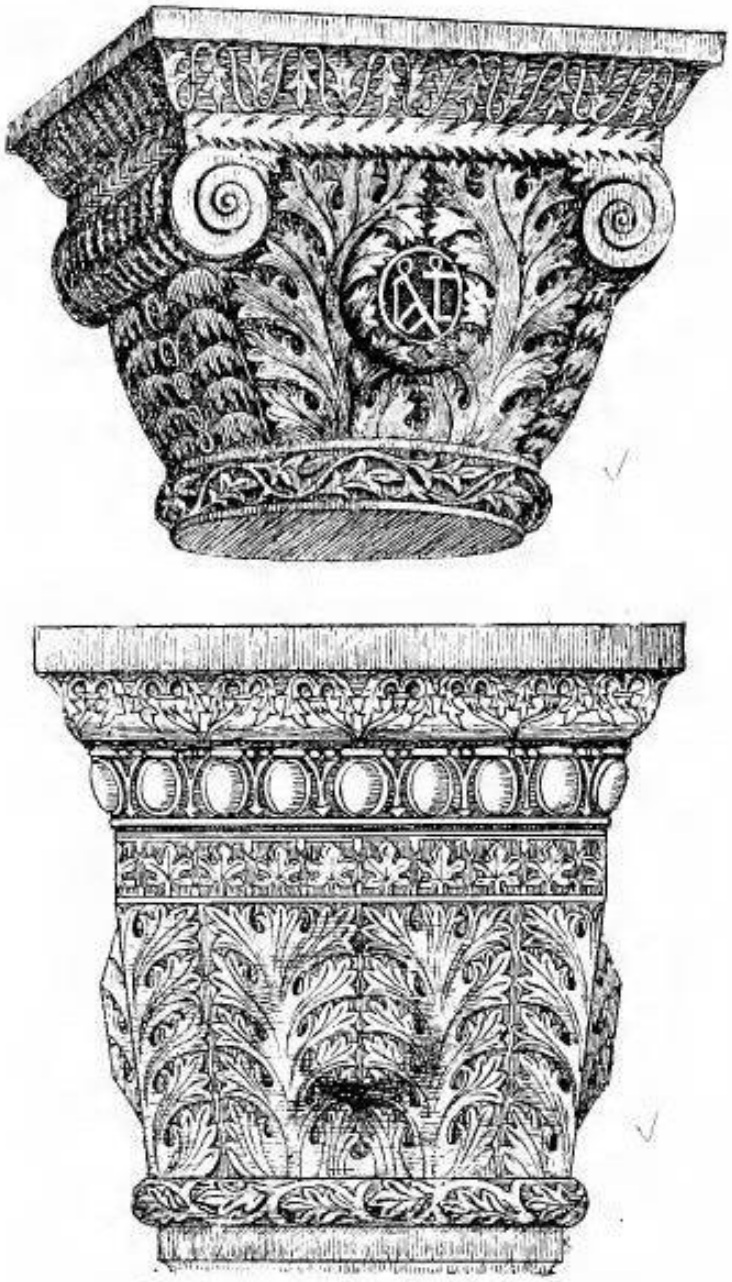
El ornamento sarraceno ofrece los únicos ejemplos de decoración floral completa sin figuras humanas ni de animales; y aunque tiende a la monotonía, y las formas geométricas son demasiado predominantes, cuando está coloreado y dorado se salva de la monotonía por el cambio mágico de los patrones cuando el espectador desplaza su posición. Este efecto se obtiene con ligeras diferencias de nivel en los planos del ornamento y con el dorado. Sin embargo, sus formas florales suelen ser toscas y pobres, y carecen de gracias refinadas.

Hay algunos puntos no tratados en el libro que puede ser bien mencionar. Uno es un recurso que, creo, solo usaron los bizantinos, a saber, resaltar el ornamento en abultamiento para captar la luz. Constantino el Grande, cuando hizo construir la Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, mandó hacer de plata los capiteles de las columnas del santuario, y sin duda los plateros, al trabajarlos, martillaron algunos resaltes para captar la luz. Este recurso fue aprovechado por los escultores de Santa Sofía en Constantinopla, y usado en los capiteles de mármol de sus columnas y pilastras (Figs. A y B).

Puedo también llamar la atención sobre otro recurso bizantino, que cautivó al señor Ruskin en San Marcos: las hojas de los capiteles atrapadas por el viento y desplazadas hacia un lado. Existían capiteles con un recurso similar en Santa Sofía de Salónica, algunos de los cuales quedaron parcialmente calcinados por el reciente incendio. La pertinencia de usar tal incidente

artístico en los ornamentales convencionales de piedra de un miembro sustentante puede dudarse; sin embargo, debemos admirar la observación y el genio del escultor; y hay muchas oportunidades de usar tal incidente cuando el ornamento no está en un miembro sustentante. Lo señalo para mostrar qué recursos nuevos para el ornamentista se encuentran en la naturaleza, cuando tiene la diligencia de observar y el talento de crear.

Hay casos en que los elementos arquitectónicos deben reducirse, y al mismo tiempo deben enfatizarse. No puede encontrarse mejor ejemplo que el templo de las Cariátides anexo al Erecteo. Su entablamento estaba por debajo del principal, y por tanto tenía que ser más pequeño, y sin embargo se deseaba que fuera importante



FIGS. A and B.—Byzantine Capitals from Sta. Sophia at Constantinople, showing the bossing out of the ornament.

[Ilustración — Figs. A y B: Capiteles bizantinos de Santa Sofía en Constantinopla, mostrando el resaltado en abultamiento del ornamento.]

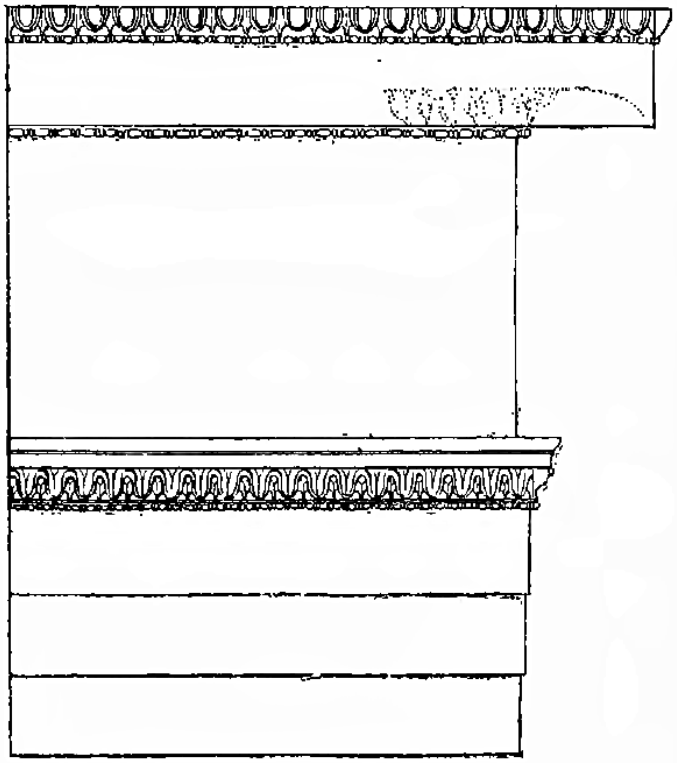


FIG. C.—Entablature of the Erechtheum.

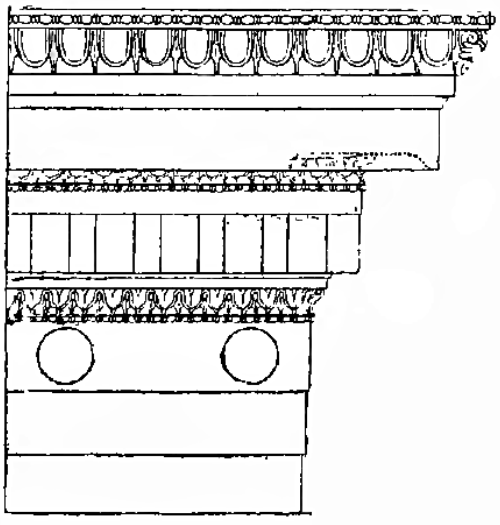


FIG. D.—Entablature of the Caryatid portico of the Erechtheum.

[Página de lámina — Fig. C: Entablamento del Erecteo; Fig. D: Entablamento del pórtico de las Cariátides del Erecteo.]

y de suficiente peso para las figuras. En consecuencia, se suprimió todo el friso salvo el coronamiento, la faja superior del arquitrabe se enriqueció con discos circulares, y entre los coronamientos del arquitrabe y el friso se introdujo una profunda banda de dentículos. Principalmente por estos medios se logró el efecto debido (Figs. C y D).

A veces el ornamento debe repetirse en una composición a menor escala, y esto no debe hacerse reduciendo simplemente la escala para tener una reproducción en miniatura, sino conservando la forma general del ornamento con menos detalles. Pueden encontrarse varios ejemplos en el libro de M. Mayeux.[1] Se dan a veces casos del mismo motivo repetido en la misma altura y en una anchura más estrecha. Puede verse un ejemplo bajo las ventanas dobles y simples de un hotel en la calle Dalbard, Toulouse (Fig. E).

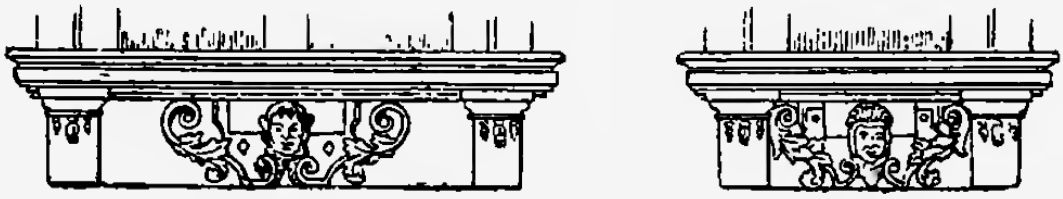


FIG. E.—Reduction of similar ornament in different spaces.

Mucho podría decirse sobre el tema de los materiales, pero solo haré unas pocas observaciones. Al hacer un diseño, debe considerarse debidamente el material empleado, de modo que la ornamentación natural de un material no se ponga en otro; la cerámica se tornea en el torno y es apropiada para la pintura, mientras que las vasijas de metal hueco se repujan, pero es

[...] bastante común ver cerámica repujada, lo cual, es cierto, puede lograrse mediante moldeo o mediante incrustación, pero este tipo de ornamentación siempre resulta inapropiado. La piedra suele ser de gran dimensión y la madera de pequeña escuadría, pero en la fachada de un edificio de piedra con aberturas abovedadas, la cabezera de madera de la puerta se hace a menudo continuación de la imposta de piedra, aunque las molduras de la carpintería deberían ser más finas y el ornamento distinto.

Aunque el estudiante joven debería limitar su atención a los mejores estilos, el estudiante adelantado debería tener algún conocimiento de todo ornamento tradicional, incluso los estilos de Luis XIV y XV, un injerto de ornamento chino y japonés sobre lo clásico corriente, pues son los únicos estilos modernos, aparte del primer Renacimiento, que tienen unidad completa. El mismo estilo recorre todo el edificio, hasta la herraje de las puertas y el damasco de las sillas;

la ejecución, además, es a menudo admirable, y los ejemplos están llenos de sugerencias para el estudiante adelantado, que es poco probable que se contagie del estilo rococó.

He insistido mucho en la talla por varias razones: es la más duradera de las obras ornamentales, y por regla general la más importante; es susceptible de la mayor perfección cuando se ejecuta en mármol, y todo ornamento arquitectónico debe acabar finalmente en manos del escultor, ya que él ha consagrado su vida a su estudio. Puedo añadir que los arquitectos franceses lo consideran el punto débil de la arquitectura inglesa.

Al estudiante joven puedo decirle que nunca llegará a ser artista hasta que haya dominado los principios fundamentales de su arte; y que nada

puede merecer el nombre de ornamento que no sea a la vez apropiado y bello, y que no haya sido evolucionado a partir de la naturaleza por la mente humana. Sugeriría al joven artista que la flora del mundo no se limita al loto, la madreselva y el acanto; que si el azar causó la elección original de estas plantas, fueron los cuidados infinitos dedicados a su tratamiento los que causaron su persistencia. Hay, además, miles de bellezas aún por escoger de plantas y flores que ahora permanecen fuera del dominio del arte. Que el estudiante recuerde que el conocimiento, la habilidad, la verdad y la sinceridad son los caminos principales hacia el éxito verdadero, y que el éxito verdadero es haber producido alguna belleza que ha cautivado o cautivará a la humanidad.

G. Aitchison.

CAPÍTULO 1

Definición de Ornamento y Métodos de Expresión

LOS PRINCIPIOS DEL ORNAMENTO

EL ORNAMENTO es el enriquecimiento adecuado de un objeto o superficie con tales formas, o formas y colores, que den a la cosa decorada una nueva belleza, conservando estrictamente su forma y su carácter. Es función del ornamento enfatizar las formas del objeto que decora, no ocultarlas. La decoración no es necesariamente ornamento; por ejemplo, los encantadores tallos de plantas con pájaros y temas afines, pintados sobre cerámica japonesa, pueden llamarse hermosa decoración, pero no pueden, en nuestro sentido de la palabra, llamarse ornamento; pues por muy realista que sea el ornamento, debe mostrar que ha pasado por la mente del hombre y ha sido actuado por ella. Este tipo de decoración podría ser una

transcripción literal de la naturaleza, y ni enfatiza los límites de la superficie decorada ni armoniza con ellos. Posee una belleza exquisita por sí misma, pues el dibujo, el color y el estilo de ejecución son buenos. Con excepción de los greques y los diaperados,

el verdadero ornamento es raro en el arte japonés. La Fig. 1 es una decoración japonesa sobre una superficie oblonga. Tal diseño es bonito, pero difícilmente podemos llamarlo ornamento. Hay que hacer algo con él antes de poder darle ese nombre.

FIG. 1.—Japanese decoration.

Para hacer un diseño ornamental, las unidades de la decoración deben disponerse y ponerse en orden; puede que no se requieran repetición y simetría, pero la distribución uniforme, el orden y el equilibrio son indispensables.

FIG. 2.—Japanese decoration altered.

El conjunto, además, no debe parecer accidental, sino diseñado para el objeto, mientras que el n.º 1 podría haber sido tomado de una sombra proyectada sobre una ventana. El boceto de la Fig. 2 es un intento de ilustrar nuestra noción de ornamento usando los elementos de la Fig. 1 distribuidos uniformemente, teniendo al mismo tiempo la debida consideración a las líneas de contorno del panel.

El ornamento aplicado es el que está especialmente diseñado y adaptado para la posición que ocupa.

Los ornamentos independientes son cosas tales como escudos, etiquetas, medallones, etc., con o sin marquesina; patenas, guirnaldas y otros objetos ornamentales sueltos que pueden fijarse a una superficie, y pueden usarse solos o en combinación con ornamento aplicado (Fig. 133).

Pueden darse numerosos ejemplos de ornamento inapropiado. Por regla general, cualquier tipo de ornamento que no se adapte a la superficie ornamentada, o que esté falsamente construido, puede llamarse inapropiado. Por ejemplo, si paneles verticales y pilastras se decoraran con ornamento en líneas oblicuas, o con una serie fuertemente marcada de bandas horizontales; o si un patrón de alfombra se diseñara para correr en una dirección particular; o, desde un punto de vista arquitectónico, si se usaran en decoración columnas que no sostienen nada; si ménsulas o cartelas se colocaran al revés; si molduras curvas se decoraran con greques; o si los paneles se sobrecargaran de molduras; si se usaran juntas formas orgánicas o de otro tipo, pero fuera de escala entre sí; o si se hiciera que las cosas simularan lo que no son; o si hubiera un gran exceso de enriquecimiento; cada uno de estos ejemplos podría considerarse ornamento inapropiado.

Métodos de Expresión. — El ornamento se expresa de tres maneras diferentes: Primero, por contorno puro, como el trazado con una punta; segundo, donde se añade anchura, mediante tintas planas como en la pintura con pincel, o mediante sombreado, rayado, punteado o estarcido; tercero, mediante relieve o hundimiento, como en el modelado y la escultura.

Estas tres divisiones pueden subdividirse, pero todas las subdivisiones son solo variedades o combinaciones de los tres primeros géneros. El ornamento modelado en relieve o calado no tiene otro contorno que el dado por la luz y la sombra; pero también puede colorearse, p. ej. en dos tonos —uno para el ornamento y otro para el fondo—, o con las formas y el fondo "realzados" en una variedad de colores. El ornamento sombreado o pintado en plano es una imitación del trabajo en relieve, y será tratado de nuevo más adelante.

Ornamento expresado en contorno. — Todo el trabajo decorativo temprano de la humanidad, tanto los grabados prehistóricos sobre hueso y cerámica, la decoración lineal sobre cilindros asirios, platos y tablillas de bronce, y el trabajo inciso sobre cistas griegas, etruscas y romanas, espejos de mano y vasijas, entran en este apartado; así como el trabajo de esgrafiado cuando se expresa por contorno, cortado en yeso mostrando un yeso de color diferente debajo.

Ornamento expresado mediante tintas planas, en monocromo o color, sin sombreado y sin sombra, es un método común de ornamentación. Esta clase incluye el ornamento pintado en plano, ya sea policromado o en grises; la madera incrustada, llamada parquet cuando se usa para suelos y marquetería cuando se usa para otros fines; el mármol, piedra, azulejo y yeso incrustados, mosaicos, pavimentos teselados, sectiles y alejandrinos; metalistería damasquinada; algunos esmaltes, laca y cerámica pintada; tejidos tejidos, bordados, impresos y estarcidos, incluido el linóleo; vidrio esmaltado; y algún trabajo de esgrafiado. Es conveniente clasificar bajo este epígrafe cierto trabajo de ligero grosor o relieve, como encaje, aplicaciones de papel, telas, terciopelo, etc., filigrana fina y trabajo de alambre. La incrustación bajo el nombre de "Tarsia" fue muy usada por los italianos en la decoración de catedrales e iglesias y en muebles y accesorios; en las sillas del coro catedralicio y en los accesorios de sacristía, el boj se incrustaba comúnmente en nogal, pero el ébano y el marfil se usaban ampliamente para muebles y accesorios de casa, y a veces se empleaban muchas sustancias diferentes. Concha de tortuga, oro, plata, marfil, nácar y maderas coloreradas diferentes se usan ampliamente para el mismo fin por orientales y otros. Una especie de incrustación compuesta de marfil blanco y teñido, ébano y plata, en patrones geométricos, es muy usada por los ebanistas de la India — nuestra madera de Tunbridge se supone que es una imitación de ella.

Las tintas planas enriquecidas con contorno se usaron a veces en vasijas griegas, y se usan a menudo en incrustaciones y trabajos damasquinados; pueden encontrarse ejemplos muy bonitos en la laca china antigua, incrustada con figuras y paisajes en nácar negro, con los rasgos, etc., trazados.

Trabajo en relieve. — El trabajo ordinario modelado y tallado, ya sea en relieve o hundido, es demasiado conocido para necesitar descripción; pero bajo este epígrafe se incluyen el trabajo calado, abierto y torneado, y los trabajos compuestos que pueden ser calados, o torneados y tallados o incisos a la vez.

Trabajo en relieve coloreado. — Todos los bajorrelieves egipcios, griegos y medievales, y si no toda, al menos parte de su escultura figurativa exenta, estaban coloreados, pero cuando las figuras eran de mármol blanco, el color se limitaba generalmente a la carne, los ojos y el cabello,

y a las franjas o patrones de los vestidos. En uno de los sarcófagos de mármol blanco de Sidón, hoy en el Museo de Constantinopla, mientras que las figuras de media talla se dejan totalmente blancas, las figuras más pequeñas están totalmente coloreadas y doradas, como las de terracota de Tanagra, y parte del ornamento es blanco sobre fondo púrpura. Todos los bajorrelieves del Renacimiento italiano en "yeso duro" estaban totalmente coloreados.

En los templos griegos el ornamento tallado estaba coloreado, incluidos los triglifos, y partes del ornamento solían estar doradas; las molduras sin tallar también estaban en su mayor parte ornamentadas en color. En algunas cerámicas esmaltadas en relieve, las figuras o el ornamento se dejaban en blanco sobre fondo coloreado, o la vestidura de las figuras y el ornamento se coloreaban, como en algunas de las obras de los Della Robbia. Todo el yeso romano repujado estaba coloreado y dorado. Gran parte del trabajo en relieve en bronce y metales preciosos se ha coloreado mediante esmalte o aleaciones en el metal; el mosaico coloreado se ha usado para revestir columnas, y algunos mosaicos y pietra dura están en relieve, así como la laca y el marfil incrustados con piedras finas, nácar y marfil; todo el yeso repujado morisco y parte del sarraceno, y probablemente la cantería tallada, estaba coloreado y dorado; algunos relieves de yeso birmanos están dorados e incrustados con vidrio coloreado, y ciertos tejidos han tenido ornamento en relieve, formado rellenando con guata las piezas aplicadas, que a veces estaban bordadas.

Ornamento sombreado o pintado en plano en imitación del trabajo en relieve. — Esta es probablemente la clase más numerosa, e incluye el grabado, el ornamento sombreado en claroscuro, y el ornamento sombreado y coloreado con o sin sombras proyectadas; en ella se incluyen los esmaltes translúcidos chinos, persas, medievales y renacentistas, que se aplican sobre trabajo hundido (intaglio), y los esmaltes de pintor; el trabajo Boulle, que consiste en latón, estaño o peltre incrustado en ébano o concha de tortuga con la metalistería grabada; la incrustación de madera en forma de flores naturales sombreadas, paisajes, vistas arquitectónicas y temas de figuras; ornamento sombreado sobre tejidos tejidos o impresos, y bordado; y pintura sombreada sobre porcelana y vidrio, y en arabescos. Lo que ahora llamamos arabescos eran paráfrasis de la decoración pintada romana, de la que Pompeya nos ofrece tan amplio conocimiento. Estas decoraciones consistían en edificios fantásticos, intercalados con figuras, animales, paisajes y follaje. El descubrimiento de este tipo de pintura en las termas de Tito[1] en Roma llevó a Rafael a adoptarlo y mejorarlo. El punto culminante de la pintura de arabescos fue la decoración de las logias del Vaticano por Rafael y su discípulo, Giovanni Recamatore, comúnmente conocido como Giovanni da Udine. Los mahometanos, de quienes derivaba el nombre, evitaban en su mayor parte las figuras de hombres y animales,[2] incluso en

sus edificios seculares o muebles, por temor a que la representación de criaturas vivientes pudiera llevarlos a la idolatría; de modo que los espacios se rellenaban con patrones geométricos intrincados y follaje tosco.

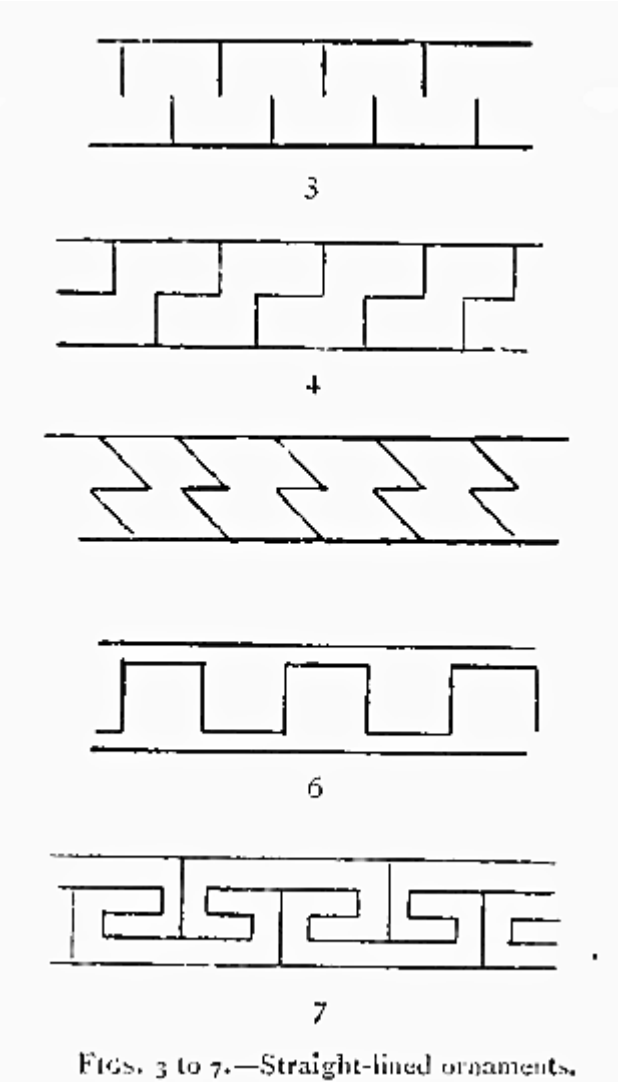
CAPÍTULO 2

Formas Elementales en el Ornamento

Las formas elementales usadas en ornamento forman la siguiente división.

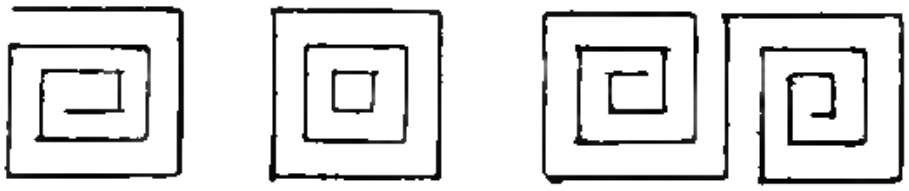
Se supone que se nos da el espacio que debemos ornamentar —por ejemplo, un techo, una pared, un friso, un panel o una alfombra. Las líneas de contorno son las líneas que encierran nuestro espacio o campo, que puede subdividirse. Esta subdivisión se llama el trazado. Ahora debemos pensar en las formas y el carácter del ornamento que proponemos adoptar.

Es ahora aconsejable dar ilustraciones de las diversas formas elementales usadas en ornamento. Como las líneas, ya sean rectas o curvas, son la base de todo ornamento, comenzamos con la línea recta. Sería difícil sobrevalorar el valor de la línea recta en el ornamento. Las cualidades de estabilidad, firmeza y reposo que dan las líneas verticales y horizontales están bien ilustradas por las molduras alrededor de los paneles rectilíneos, por las cornisas y pilastras, y por los ornamentos acordonados y acanalados. Todos los greques se componen de líneas rectas. Las ilustraciones de la Fig. 3 a la Fig. 23 son muestras de ornamentos de líneas rectas. Tomando la banda o dos líneas paralelas horizontales de la Fig. 3, y marcando puntos equidistantes en la superior y en la inferior, pero alternados, y trazando líneas verticales desde estos puntos, obtenemos la base de una gran clase de greques. Las Figs. 4, 6, 7 y 8 muestran desarrollos adicionales del greque. Las Figs. 5 y 18 muestran los elementos de algunos greques sarracenos o moriscos, de los cuales las Figs. 11, 21 y 22 son desarrollos. Las Figs. 6, 8, 12, 13 y 14 son grecas griegas; 7 y 20 son chinas. La figura 9 es un ornamento gótico de cabeza de clavo; 10 es de origen alemán; 19 es un patrón de llave japonés; y la figura 23 se deriva del trenzado de juncos, cintas, paja o de la mampostería en espiga, y es común en el trabajo prehistórico y bizantino.

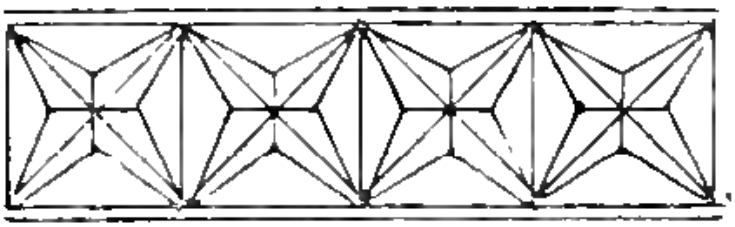


FIGS. 3 to 7.—Straight-lined ornaments.

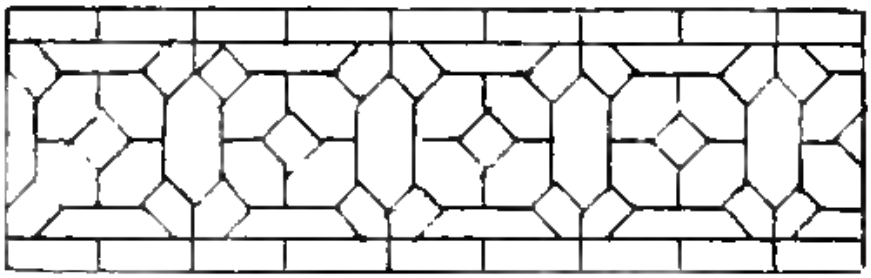
Las grecas son más apropiadas para superficies planas que para concavas o convexas; sin embargo, pueden usarse en superficies ligeramente cóncavas, como los biselados interiores de platos o fuentes; entonces sus líneas verticales compondrán bien, radiando desde el centro del plato. El greque cuadrado dentro de cuadrado, y los greques dobles y sencillos, mostrados en las Figs. 8 y 15, fueron a menudo utilizados en conjunto por los griegos, y anteriormente por los egipcios, en los techos de sus tumbas (Fig. 16), tanto individualmente como alternando con espirales y adornos circulares. (Sec Fig. 43.)



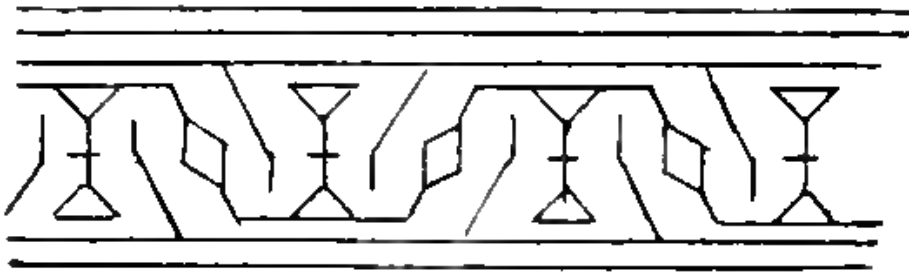
8



9



10

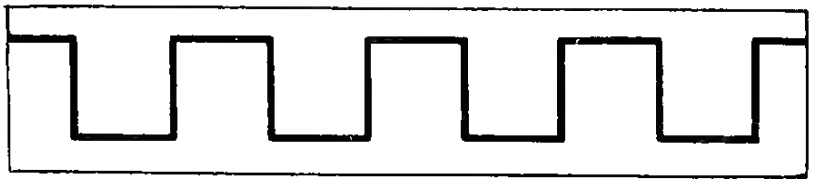


11

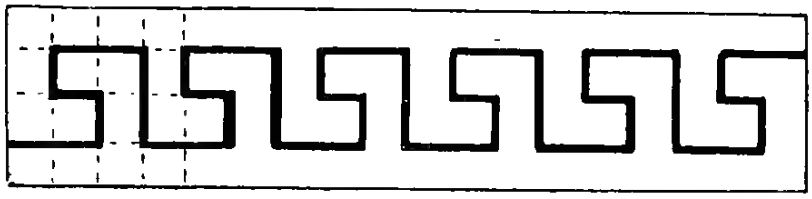
FIGS. 8 to 11.—Straight-lined ornaments.

FIGS. 8 a 11.- Adornos de líneas rectas.

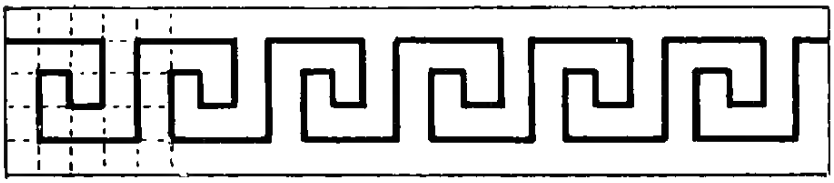
El zigzag es otra forma de líneas rectas ampliamente utilizada como adorno; fue utilizado por los egipcios y los primeros griegos como símbolo del agua (Figs. 28, 165). Los rombos y diamantes son otros elementos de ornamento de líneas rectas, forma la base de muchos patrones de repetición en tejidos, papeles pintados y azulejos. Los triángulos, cuadrados, hexágonos, octágonos y otros polígonos se usan también ampliamente como bases constructivas en el diseño de patrones.



12

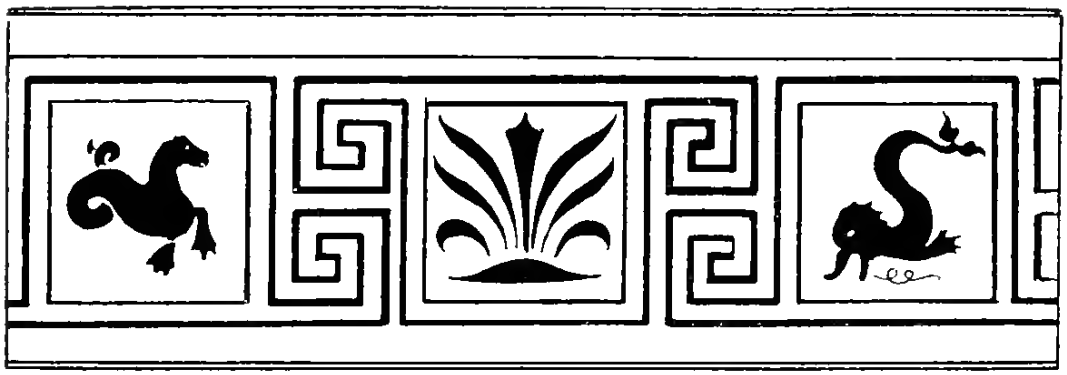


13



14

FIGS. 12 to 14.—Greek frets.



15

FIG. 15.—Fret and panel border, Greek.

Figs. 13 a 14. — Greques griegos. Fig. 15. — Greque y cenefa de panel, griego.

Después de la línea recta, la curva es el otro elemento del ornamento. Es por excelencia el tipo de la gracia, y la "línea de la belleza". Ya se vea en el contorno de la nube, la ola o el miembro redondeado de la figura humana, el ojo se complace en seguir la curva fluida.

Tenemos curvas cerradas en figuras tales como el círculo, la elipse, el óvalo, la lemniscata, y en la vesica piscis o forma de pez, esta última compuesta por dos arcos de un círculo del mismo radio, que se tocan en sus extremidades opuestas. La parábola, la hipérbola, etc., son curvas abiertas; figuras tales como el meandro (Fig. 29), laespiral (Fig. 24), el roleo (Fig. 25) y la guirnalda o festón (Fig. 27), son también curvas abiertas. Cuando el festón está formado por eslabones y cuelga como una cadena entre dos puntos, se llama catenaria, y es prácticamente idéntica a las líneas de los festones y a los lazos de la drapería.

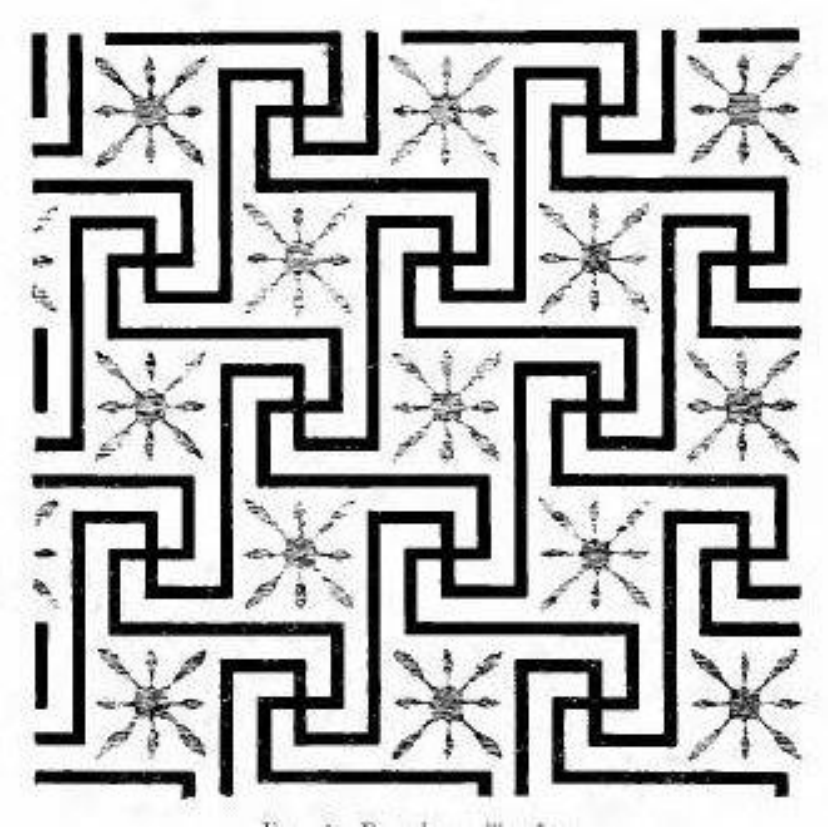
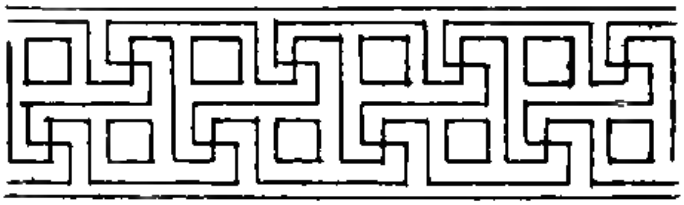
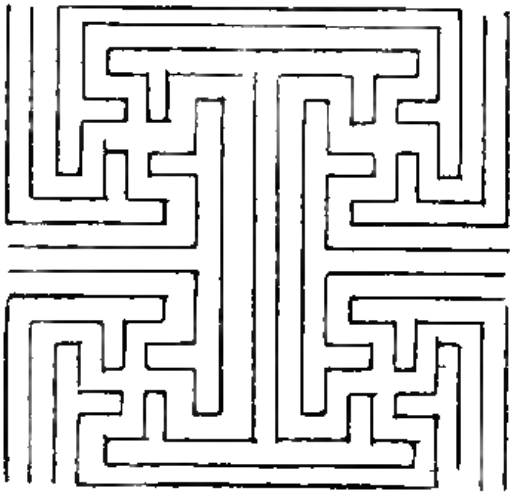


Fig. 16. — Greque de techo egipcio.

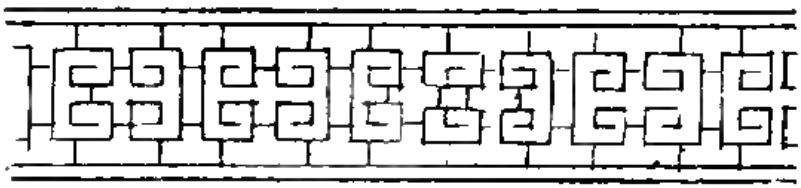


17

18



19

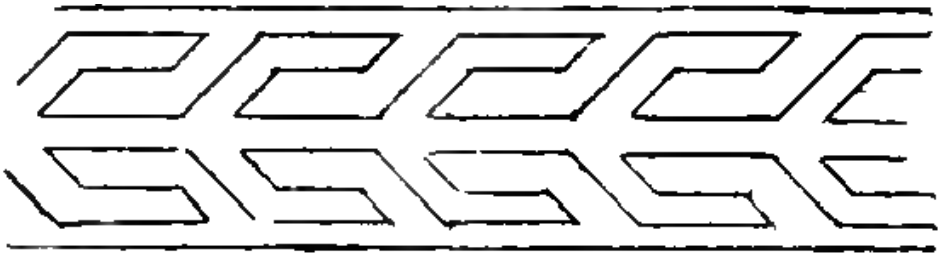


20

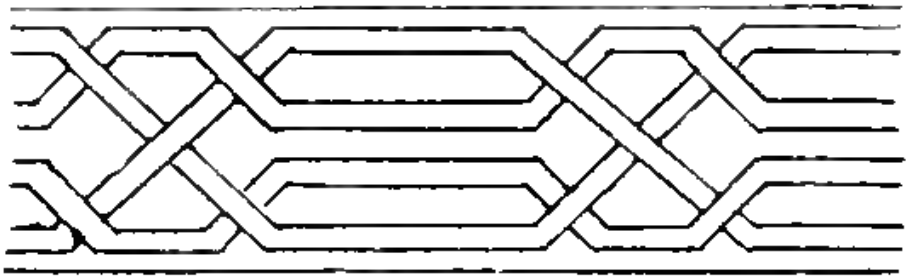
FIGS. 17 to 20.—Straight-lined ornaments.

Fig. 17. A 20 — Patrones de líneas rectas.

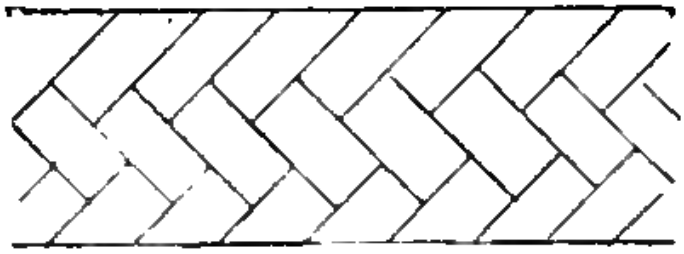
En las ilustraciones, tenemos en la Fig. 30 círculos que se tocan entre sí; este es el marco de algunos pañales y formas repetitivas. A continuación, llegamos a círculos que se intersecan entre sí. La Fig. 31 es un patrón común por igual a los diaperados sarraceno, egipcio y japonés. La Fig. 32 es un ornamento de cenefa del mismo patrón con centro.



21



22



23

FIGS. 21 to 23.—Straight-lined ornaments.

Figuras 21 a 23.—Adornos con líneas rectas.

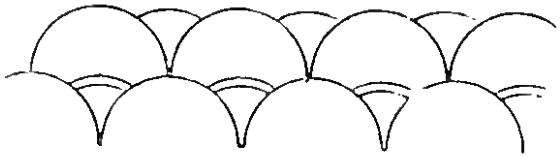
Una cenefa de discos eficaz, como la que hacen las tribus salvajes con conchas cortadas, se muestra en la Fig. 33, y un desarrollo de esta última es el de la Fig. 34, tomado de las teselas

asirias, pequeñas piezas oblongas de piedra o metal, en las que el patrón estaba inciso, y a menudo alternando con la guilloche (Figs. 37, 38, 39 y 40). La guilloche era un patrón importante en el trabajo asirio, en la decoración de molduras griegas y en su ornamento pintado plano.

24 25

FIGS. 24, 25.—Spiral and Scroll.

Fig. 24 y 25 — Espiral y Roleo.



26

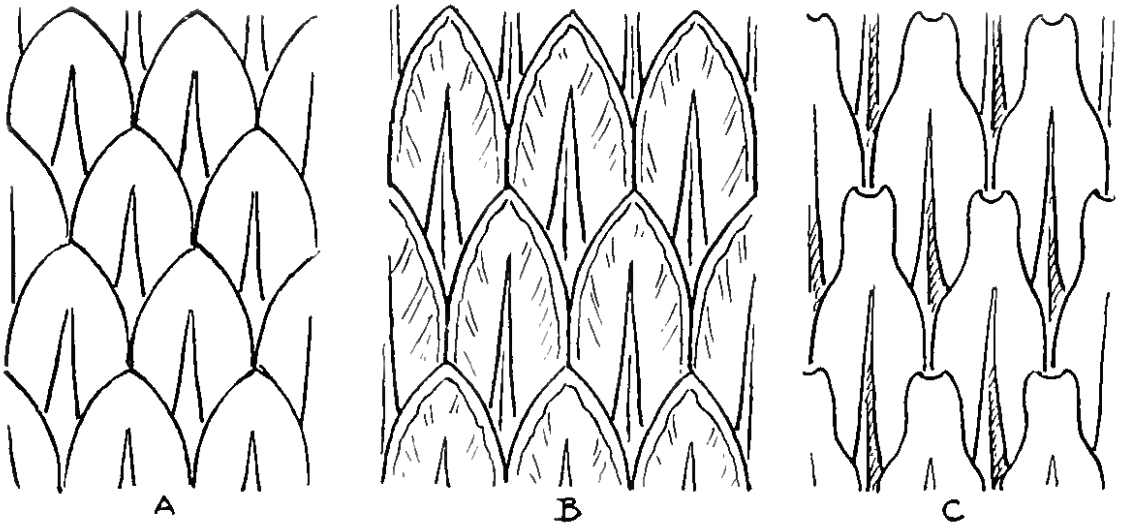


FIG. 26, A, B, C, D, E.—Scale-work (imbricated).

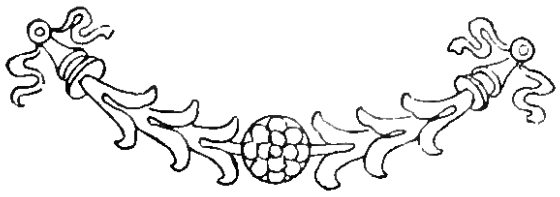


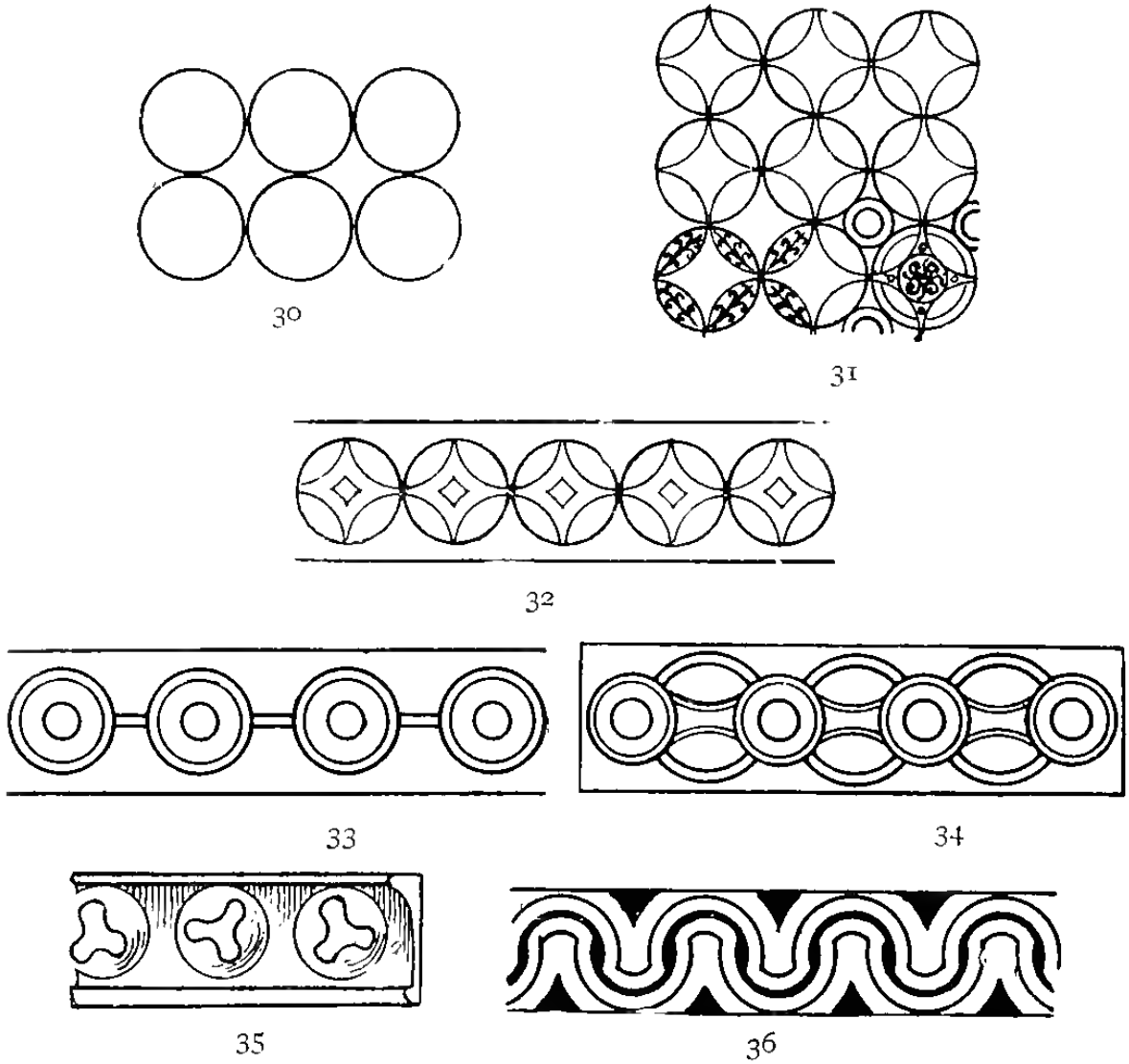
FIG. 27.—Festoon (catenary).

FIG. 28.—Zigzag.

FIG. 29.—Meander.

Fig. 26, A, B, C, D, E. — Trabajo de escamas (imbricado). Fig. 27. — Festón (catenaria). Fig. 28. — Zigzag. Fig. 29. — Meandro.

Las Figs. 35 y 36 son ejemplos adicionales de ornamento obtenido del círculo y sus segmentos; el primero es la flor de bola gótica. El ornamento imbricado o de escamas se usó mucho para techos, para ornamentar pequeñas columnas y molduras circulares. Se dan ejemplos en la Fig. 26, A, B y C.

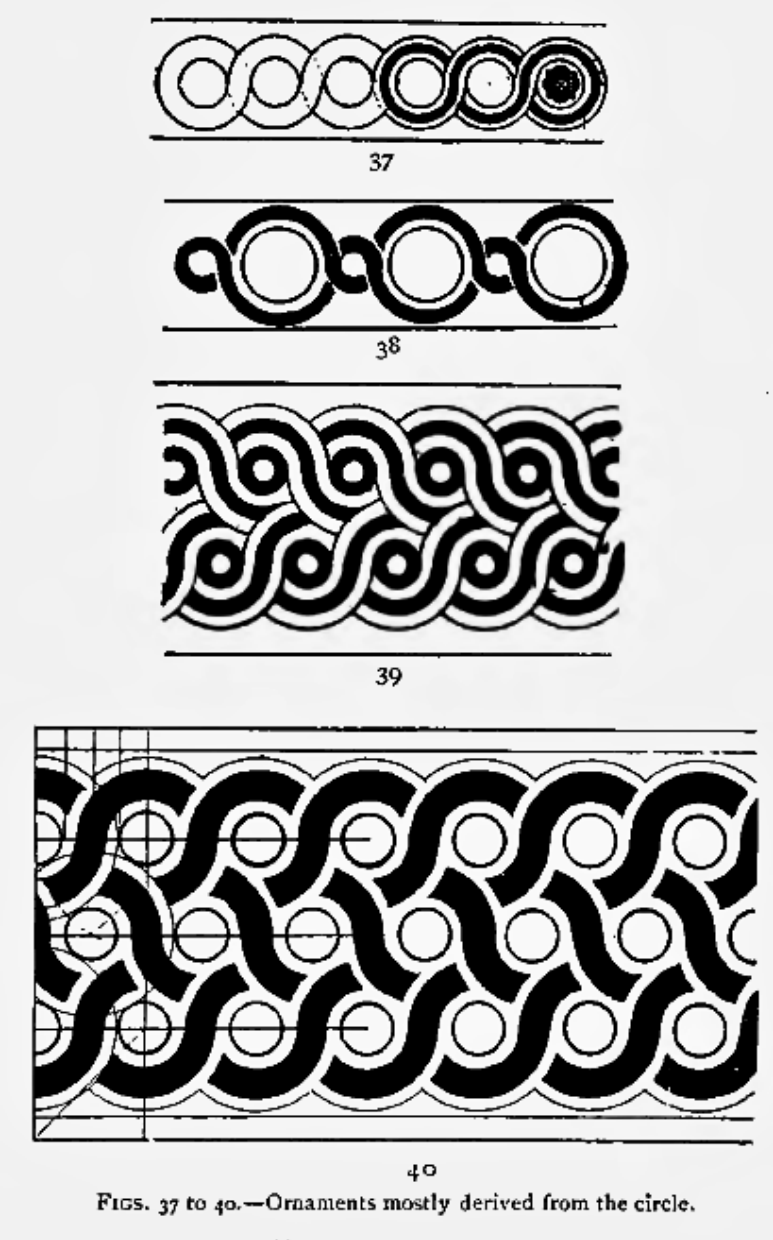


FIGS. 30 to 36.—Ornaments mostly derived from the circle.

Figs. 30 a 36. — Ornamentos derivados en su mayor parte del círculo.

Pasamos ahora del círculo a la espiral,[1] de la que se deriva gran parte de las formas ornamentales.

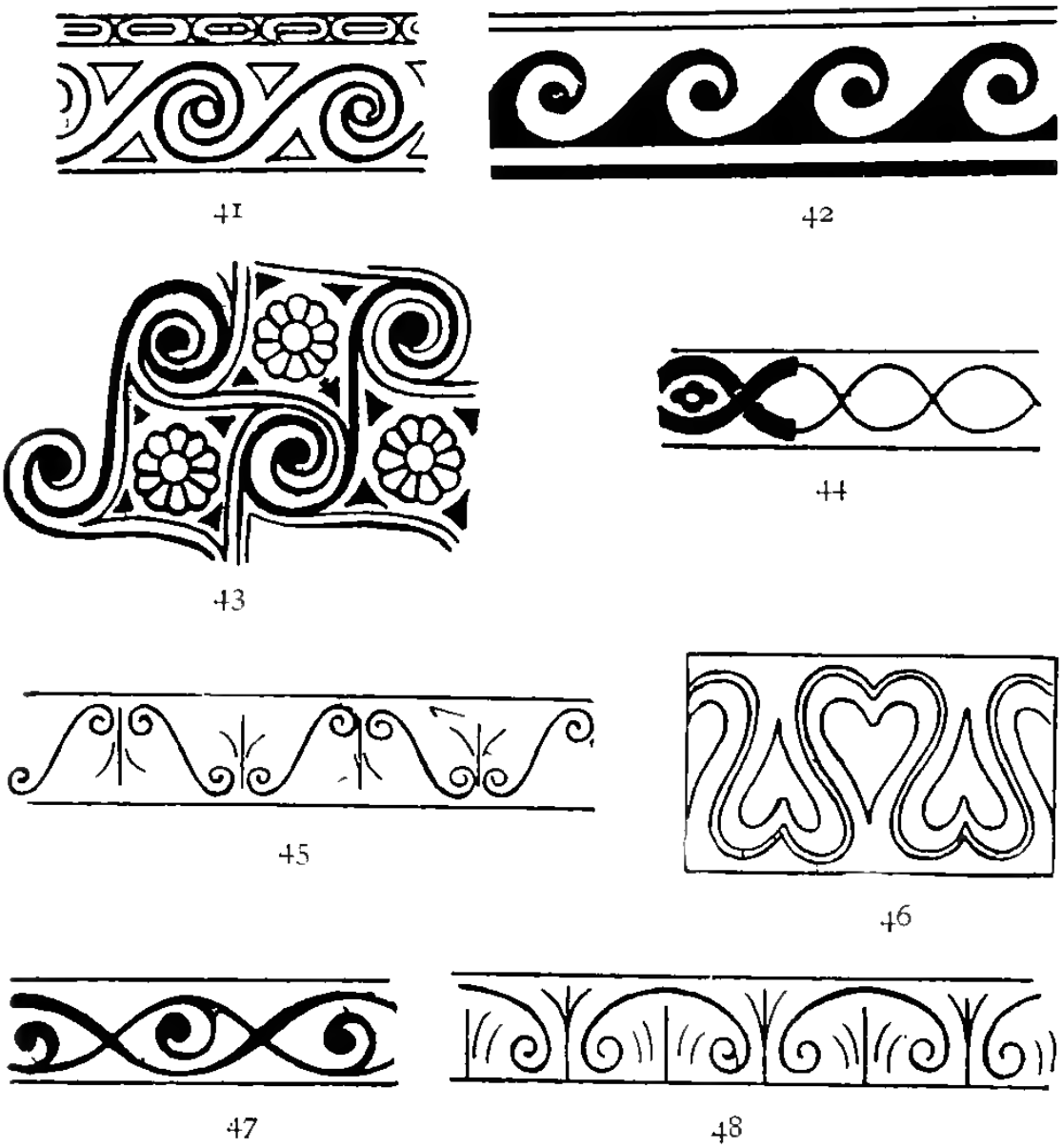
La Fig. 41 es un roleo de ondas egipcio, y la 43 es la onda griega familiar. La Fig. 43 es de un techo egipcio; todos estos contienen la espiral como su característica principal. La Fig. 44 muestra dos meandros que se cruzan,



FIGS. 37 to 40.—Ornaments mostly derived from the circle.

Figs. 39 a 40. — Ornamentos derivados en su mayor parte del círculo.

, 47 es una espiral intersectada por un meandro, 46 es un meandro excéntrico, 45 es la espiral o antiespiral de la cima recta, y 48 es la doble espiral de la decoración de caveto. La Fig. 70 es el ornamento sobre la cima recta griega o gola, llamada por los franceses rais de cœurs; la 71 es una variedad romana.



FIGS. 41 to 48.—Ornaments chiefly based on spiral curves.

Figs. 41 a 48. — Ornamentos basados principalmente en curvas de espiral.

La Fig. 50 muestra la anatomía o líneas centrales del patrón griego puramente estético desarrollado en la Fig. 49.

Las Figs. 51 y 52 son ejemplos adicionales. La Fig. 53 es uno de los roleos, y en la Fig. 54 se muestran los meandros irregulares y las curvas espirales que forman el soporte del trípode en el techo del monumento corégico de Lisícrates.

Figs. 49 a 52. — Cenefas griegas de vasijas

FIG. 53.—Scroll ornament on the slope of the roof of the choragic monument of Lysikrates.

Soporte del trípode del monumento de Lisícrates.

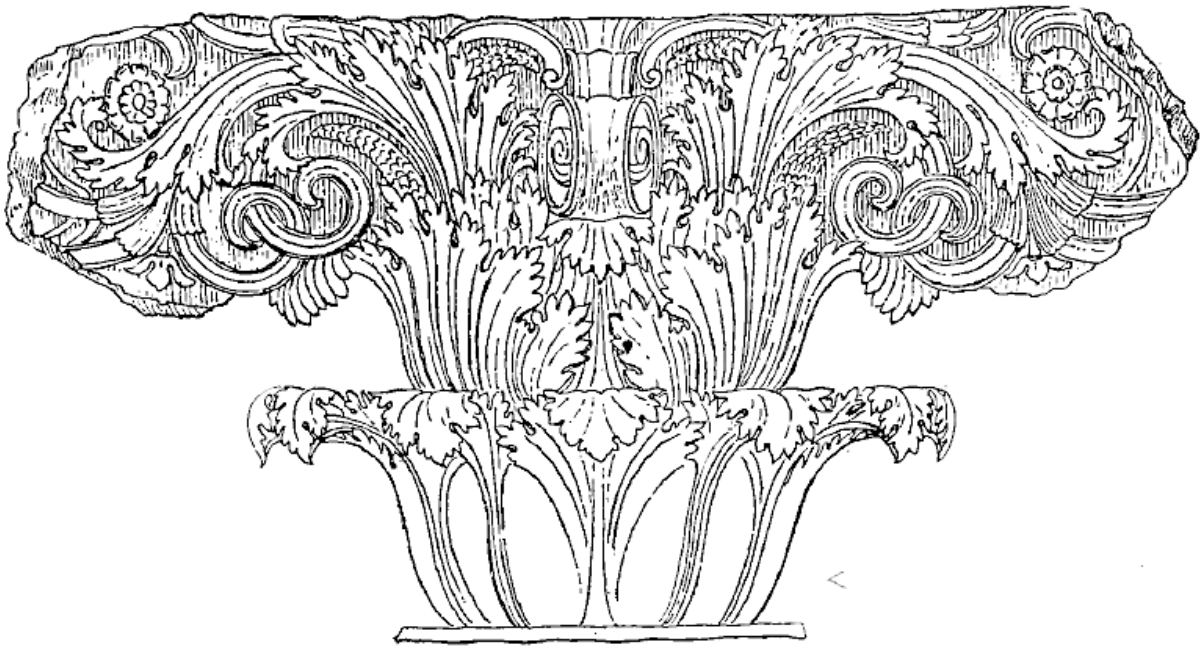


FIG. 54.—Portion of the tripod stand on top of the roof of the monument of Lysikrates.

Soporte del trípode del monumento corégico de Lisícrates.

CAPÍTULO 3

Las Leyas de Composición en el Ornamento

LAS leyes de composición en el ornamento se deducen de la naturaleza, pero debemos acudir a las obras de arte para su aplicación apropiada.

Las leyes que pueden deducirse son innumerables, pero las principales pueden darse como sigue:

Disposición Geométrica, Proporción, Estabilidad, Repetición, Contraste, Simetría, Radiación, Unión Tangencial, Reposo, Variedad, Subordinación, Equilibrio, Unidad, Serie, Crecimiento, Superposición, Pertinencia. Algunas de estas son leyes preliminares; p. ej., no puede haber ornamento sin alguna disposición geométrica, incluso los puntos en una línea deben disponerse a distancias regulares, o con un elemento recurrente de irregularidad; y como toda planta y cada una de sus partes se disponen sobre una base geométrica, no podemos tener buen ornamento floral sin tal disposición. Lo mismo puede decirse del trazado de los esquemas más complejos de ornamento, y además de esta estructura, toda una clase de ornamento depende de la disposición geométrica. Debe haber proporción armónica entre las partes del ornamento, así como entre el enriquecimiento y el fondo, para que el ornamento sea agradable; este último elemento de proporción se llama generalmente distribución uniforme, y se encuentra en todo buen trabajo; al mismo tiempo admite una variedad de tratamiento: en algunos ornamentos indios, chinos y sarracenos es penosamente monótono, mientras que en el buen trabajo romano y renacentista, aunque la ley se observa, hay tal variedad y contraste que nunca resulta tedioso. El ornamento, para ser satisfactorio, debe tener Estabilidad, y no parecer que se va a caer. Tras estos preliminares, la Repetición puede considerarse la primera ley, pues cualquier cosa repetida forma ornamento elemental. El Contraste sigue a continuación, pues la mera alternancia de líneas verticales y horizontales forma un ornamento contrastado. La Simetría quizá venga después, y es la repetición de cualquier forma sobre su eje; incluso la mancha más ruda así duplicada hace ornamento. La Radiación por sí sola es la base de mucho ornamento, y en cuanto llegamos al roleo, debemos tener unión tangencial, pues las curvas de lomo quebrado apenas son ornamento. Luego viene el Reposo: cualquier decoración que parezca arrastrarse no es agradable sino penosa. A medida que avanzamos queremos Variedad y Subordinación. Un ornamento asimétrico generalmente requiere

Equilibrio; la Unidad es necesaria en cualquier sistema complejo. La Serie añade un nuevo elemento mediante la repetición a intervalos establecidos de una sucesión de objetos diferentes, o de objetos similares de tamaño creciente o decreciente. El Crecimiento nos da uno de los elementos más vigorosos y deleitosos de la naturaleza, y la Superposición puede considerarse la última adición al ornamento hecha por el hombre; mientras que la Pertinencia puede decirse que incluye todas las antes mencionadas y más.

Las descripciones acabadas de dar servirán para la definición de algunas de las leyes, pero otras requieren mayor explicación.

Proporción, por la que se entiende "proporción armónica", se aplica también a los elementos arquitectónicos de un diseño, y es indispensable en el diseño de cenefas compuestas de líneas o molduras, y en paneles. La anchura de tal cenefa, o serie de molduras, debe ser una parte proporcional de la anchura más estrecha del espacio o panel. Hay ciertas distancias entre líneas que son más agradables que otras, y por regla general, un espacio debe predominar. En las molduras ocurre lo mismo, pero además de los espacios, hay las proyecciones y los contornos que estudiar. El estudio de los perfiles griegos (Figs. C y D, pág. 15) es muy valioso, aunque las molduras griegas son inadecuadas para trabajo exterior en este clima. Los métodos de proportionar cornisas dados por Vitruvio son útiles (la aplicación de la proporción a superficies se encontrará en el Cap. IV).

Estabilidad. — La inestabilidad se encuentra sobre todo en plantas rastreras o trepadoras, puestas verticalmente y no sujetas a un tallo central, o a la estructura del panel; también en formas voluminosas puestas sobre otras ligeras, que por su tamaño parecen incapaces de soportar el peso. Sabemos por experiencia que los troncos de los árboles soportan la enorme masa de ramas y follaje que tienen encima mediante su solidez, y resisten el empuje del viento por su fuerza y por la extensión y tenacidad de sus raíces. En el raro caso en que se quiera tal disposición en el ornamento, debemos recurrir a algún artificio, como una diferencia de textura entre los soportes y la masa superior, para indicar una capacidad de soporte superior.

La Repetición es el primer método por el cual las cosas se convirtieron en ornamento, pero si se lleva demasiado lejos produce monotonía; esto puede verse en una larga sucesión de ventanas similares en fábricas, y en las infinitas filas de verjas de hierro de los parques. Un poco más de pensamiento colocaría en los lugares adecuados una ventana más grande o más ornamentada; y en el caso de las verjas aportaría un poste más grande y más importante o un grupo de ellos; esta infusión de Variedad corregiría la apariencia monótona, y añadiría mucho al placer de los espectadores. Los ornamentos de las molduras, los patrones en cuadriculados,

red o diaperados pueden repetirse hasta cierto punto sin ser tediosos, pero las formas simbólicas y distintivas deben, por regla general, usarse con parsimonia. Una figura humana es casi siempre suficiente en un panel ornamental, porque la figura absorbe la atención, aunque los cupidos o los niños muy pequeños pueden repetirse —los primeros son criaturas imaginarias, y los otros seres juguetones—, pero incluso estos deben disponerse de modo que compongan con el follaje, que debería ser una pantalla abierta a través de la cual se les ve jugar. La dificultad de evitar que incluso los cupidos absorban todo el interés fue probablemente la causa de que los antiguos los hicieran tan a menudo semifflorales.

El Contraste en forma o color comunica vigor a la composición; la ilustración más común de contraste en forma es el círculo y la línea recta, pero hay contrastes más sutiles en las obras de la Naturaleza, curvas muy planas contrastadas con curvas acentuadas; y en el color, además de los contrastes de hojas y flores, hay a menudo manchas de color contrastado en las flores para realzar su brillo, aunque esto se logra sobre todo con los pistilos y estambres. El "huevo y lengüeta", uno de los ornamentos más eficaces inventados, tiene los huevos curvos y lisos contrastados con las líneas finas de las conchas, y los huevos curvos con el borde recto de la lengüeta. (Fig. 67.) El ornamento renacentista y romano (véase Fig. 129) ofrece las más amplias ilustraciones del contraste: variedades de follaje contrastando con vasijas, etiquetas, escudos, armaduras, máscaras, animales y figuras humanas. (Véanse Figs. 121, 123, 124, 126, 127, 130, 132 y Frontispicio.)

La Simetría se ha definido antes como el mero duplicado de una forma sobre su eje; es uno de los medios más importantes de producir ornamento, así como una de las leyes más comúnmente encontradas en la naturaleza. Nada en la naturaleza, sin embargo, es absolutamente simétrico, aunque hay una sugerencia de simetría en la mayor parte de sus obras.

La Radiación es la dispersión de líneas desde un punto, como un abanico, y estas líneas pueden ser rectas o curvas, y el eje de las líneas radiantes puede ser vertical, horizontal u oblicuo. Se encuentra en la mano humana, en las plumas del ala de las aves, en la concha de vieira y similares bivalvos, en las umbelas de las flores y en mucho otro crecimiento vegetal. La madreselva griega es el ejemplo más bello de su adaptación como ornamento. (Véanse Figs. 49, 50, 51, 52 y 115.) Si el centro de las líneas radiantes se mantiene por debajo de la línea de arranque, añade mucho al interés y la belleza del ornamento. Una sucesión de festones o de drapería colgando de dos puntos son ejemplos de una especie de radiación curva.

Unión Tangencial. — La definición de Euclides de tangente es la siguiente: "Una línea recta se dice que toca un círculo cuando se encuentra con el círculo, y al prolongarse no lo corta", y se obtiene trazando una línea perpendicular a cualquier radio desde el punto en que toca la circunferencia. En ornamento, la unión tangencial significa que donde dos curvas de curvatura opuesta se encuentran, deben hacerlo en los puntos tangenciales de cada una (Fig. 25), y en el caso de que una curva sea continuada por una línea recta, el punto de unión es el punto tangencial. Sin embargo, una curva nunca debe continuarse con una línea recta, sino con una curva más plana. La belleza que se obtiene siguiendo esta regla se ve en los capiteles jónicos del Templo de Apolo en Basas, donde las dos volutas se unen mediante una curva en lugar de la línea recta habitual (véase Fig. 179 en el Apéndice).

Reposo. — La ausencia de apariencia de movimiento en el ornamento; esta apariencia de movimiento puede verse en algunos calados flamígeros y patrones sarracenos, en algunos papeles pintados modernos, y en patrones de tejidos tejidos e impresos. La palabra reposo se usa a veces para denotar ausencia de puntillismo. En los mejores paneles de pilastra, se introducen líneas horizontales en parte por contraste y en parte para dar reposo frenando la apariencia de movimiento en las formas vegetales curvas. (Fig. 127.)

La Variedad es una diferencia de forma o disposición en el ornamento respecto del que lo precede o sigue inmediatamente. En la naturaleza vemos que cada hoja varía de las demás por diferencias sutiles, aunque el follaje es aproximadamente igual, y es por esta razón que las obras de la Naturaleza nunca nos cansan. La similitud general con ligera variedad es la más apropiada para el ornamento más elevado y digno. En otros casos la variedad absoluta es permisible. La variedad es la sal del ornamento que quita lo insípido de la repetición.

Subordinación. — El estado de ser inferior a otro, una serie descendente regular. En cualquier sistema complejo de ornamento, una parte debe elegirse como la más importante, y todas las demás deben conducir a ella; pero ciertas partes distintas, como masas o flores, pueden hacer eco de manera más tenue del motivo principal. En el dibujo, la subordinación se obtiene haciendo la masa principal más grande que las demás, y haciendo sus detalles más grandes y pronunciados; en la pintura, por lo anterior y haciendo la parte principal más vívida en color; en el modelado, por mayor tamaño y relieve. Los romanos y los artistas del Cinquecento fueron grandes maestros de este arte. En algunos paneles, aunque el relieve más alto no es grande, hay una infinidad de gradación, y el relieve más bajo se hunde gradualmente en el fondo. En un bajorrelieve renacentista de un rostro de frente, la mayor proyección es de aproximadamente un dieciseisavo de pulgada, y sin embargo el rostro está perfectamente

modelado. El ornamento tallado inglés moderno es con excesiva frecuencia deficiente en esta cualidad.

Equilibrio. — Hacer que masas asimétricas tengan el mismo peso. En las creaciones de la naturaleza vemos el equilibrio empleado en árboles, arbustos y plantas (Fig. 160); en las hojas, hechas por así decirlo sobre una base simétrica, se emplea igualmente el equilibrio. En las hojas ovales simples, por ejemplo, un lado es más convexo que el otro, y el equilibrio se logra mediante la curva del nervio.

La Unidad es la integridad de cualquier sistema de ornamento no estropeada por elementos o formas incongruentes.

La Serie es la repetición de una sucesión limitada de formas diferentes: en el huevo y lengüeta, de dos; en el cordón y carrete, de tres; en las ramas de las plantas cuando las hojas disminuyen regularmente de tamaño, de muchas. (Fig. 67.) Las series largas pueden verse en el ornamento sarraceno, donde el mismo texto se repite a veces con ornamento entre los textos.

Crecimiento. — Este es a la vez el más raro y el más deleitoso de los indicios tomados de la naturaleza por los grandes ornamentistas. En las plantas trepadoras, cuyos tallos son poligonales y se tuercen para alcanzar un objeto, o para que las flores reciban el sol, los bordes del tallo forman una espiral. A veces este vigor de crecimiento se ve en el giro de una hoja o en el abrazo de un zarcillo alrededor de una ramita. Los capiteles y el soporte del trípode del monumento corégico de Lisícrates son buenos ejemplos. (Figs. 53 y 54.)

Superposición. — Esta se ve con más frecuencia en el ornamento sarraceno, pero también se encuentra en el ornamento renacentista. La forma más simple es el caso de meandros de curvatura diferente cuando uno se pone sobre el otro, siendo el superior más vigoroso en forma y color. El siguiente caso es el de ornamentos más grandes de color más llamativo puestos sobre un patrón más pequeño y menos llamativo, como en las ventanas persas de la Suleimaniye en Constantinopla; pero el caso más común es el de inscripciones sobre ornamento floral, ejemplos de cuales son innumerables en el trabajo sarraceno. Esto, como casi todos los demás inventos en ornamento, está tomado de la naturaleza. Vemos plantas trepadoras o rastreras invadiendo árboles o arbustos, y plantas parásitas invadiendo otras, de las que obtienen su sustento, y que por tanto tienen raíces, tallos y flores, pero no hojas. Los diaperados sarracenos tienen con frecuencia muchos planos superpuestos, y como cada patrón está coloreado y dorado de manera diferente, cualquier cambio de posición del espectador hace surgir un nuevo patrón. Esto puede verse en el Patio de la Alhambra del Palacio de Cristal. (Fig. 101.)

Pertinencia, en su sentido más obvio, es disponer el ornamento de modo que no interfiera con el uso apropiado de la cosa ornamentada. El enriquecimiento de la empuñadura de una espada no debe dañar la mano, ni hacer que el manejo apropiado de la espada sea difícil o imposible; y el mismo principio se aplica a las asas de jarros, jarras o vasos de beber, etc.; en un sentido secundario, es una debida consideración de las cualidades del material a ornamentar, y de la pertinencia del ornamento al propósito al que el artículo está destinado; y en tercer lugar, supone un diseño bien ordenado, cuya integridad sería estropeada si se añadiera o quitara algo.

La falta de lo que se llama "alternancia" en el diseño es análoga a una superficie tan elaboradamente decorada con un patrón de repetición uniforme que resulta cansado de mirar.

El valor de los espacios lisos en el diseño es enorme. Charles Lamb, en una de sus encantadoras cartas a Coleridge, dice al terminar: "Os dejaré, por misericordia, un pequeño espacio blanco vacío abajo, para que descanséis vuestros ojos, fatigados como deben de estar con el desierto de palabras que a estas alturas han recorrido penosamente." Para el diseñador, esta analogía será obvia y útil.

Los espacios lisos como alternancias en el diseño son los oasis en el desierto, y pueden compararse a un silencio refrescante después de un charlar continuo o un ruido ensordecedor.

Es más fácil hacer demasiado que saber exactamente dónde detenerse. El exceso de ornamento frustra su propio fin, pues no hay fondo que lo realce, y debe guardarse de ello. Los sarracenos, por el peso relativo de su ornamento, han obviado en cierta medida esta objeción. Conocer el valor de la lisura es realzar el ornamento empleado. Para que esto se le haga patente de modo vívido, debe compararse la mejor arquitectura griega con la romana tardía. En la griega se ve una cantidad muy pequeña de ornamento exquisito rodeado de lisura, que lo hace doblemente precioso; en la romana tardía, cada superficie está cubierta sin un punto donde descanse la vista, de modo que el conjunto resulta soso, confuso y monótono.

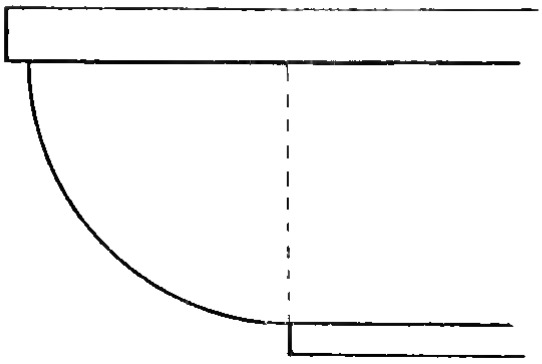
CAPÍTULO 4

Las Formas y Decoración de las Molduras

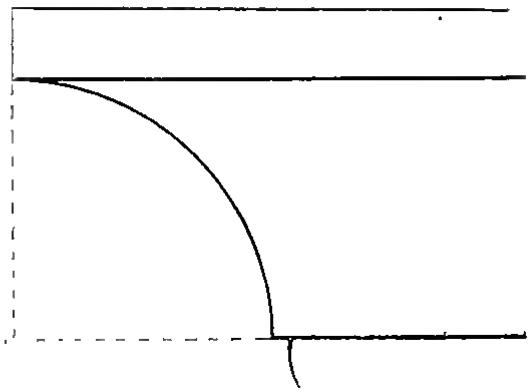
ANTES de hablar de la decoración de las molduras, deben decirse unas pocas palabras sobre las molduras mismas. Los griegos fueron el primer pueblo que llevó el arte de moldurar o perfilar a cierta perfección, y siguen siendo supremos; usaron principalmente secciones de

líneas rectas para dar fuerza, pero añadieron algunas secciones curvas para evitar la monotonía. El aire de Grecia es diáfano y el sol brillante, así que para sus secciones curvas prefirieron las que se aproximaban a secciones cónicas por tener una sombra más sutil, usándose raramente segmentos de círculos. (Véanse Figs. 61 a 64.) Se hicieron los mayores esfuerzos para que estas molduras fueran lo más exquisitas posible, a fin de obtener variedad de sombra y penumbra, y las molduras de la misma especie rara o nunca eran igualesLos romanos, que tenían una sensibilidad artística mucho más tosca que los griegos y se regían por reglas sencillas, utilizaban segmentos de círculo para sus molduras en lugar de las curvas griegas. (Véanse las figuras 55-66). Además, su atmósfera era menos pura y su luz solar no era tan brillante.

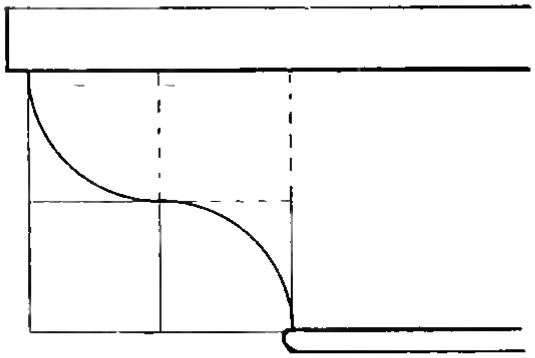
Los medievales, que vivían en climas brumosos con poca luz solar, eran igualmente lógicos en sus métodos, pero carecían de la sensibilidad artística de los griegos; por lo tanto, aunque sus molduras cumplen su función, carecen de refinamiento. Los medievales conseguían sus efectos mediante profundos socavados y la colocación de filetes o dejando aristas en las partes que debían destacar. Sin embargo, aquí solo se tratan las molduras clásicas y renacentistas.



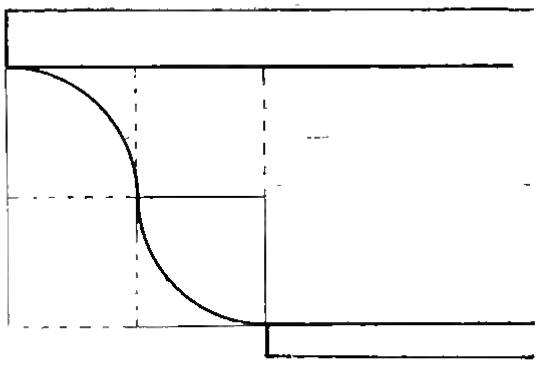
55. Ovolo.



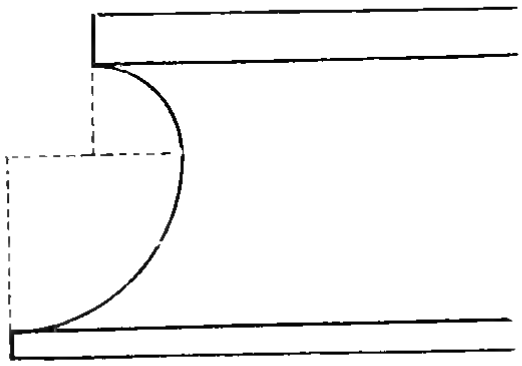
56. Cavetto.



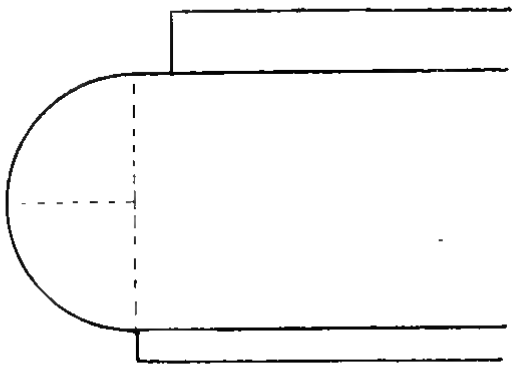
57. Ogee, or cyma reversa.



58. Cyma recta.



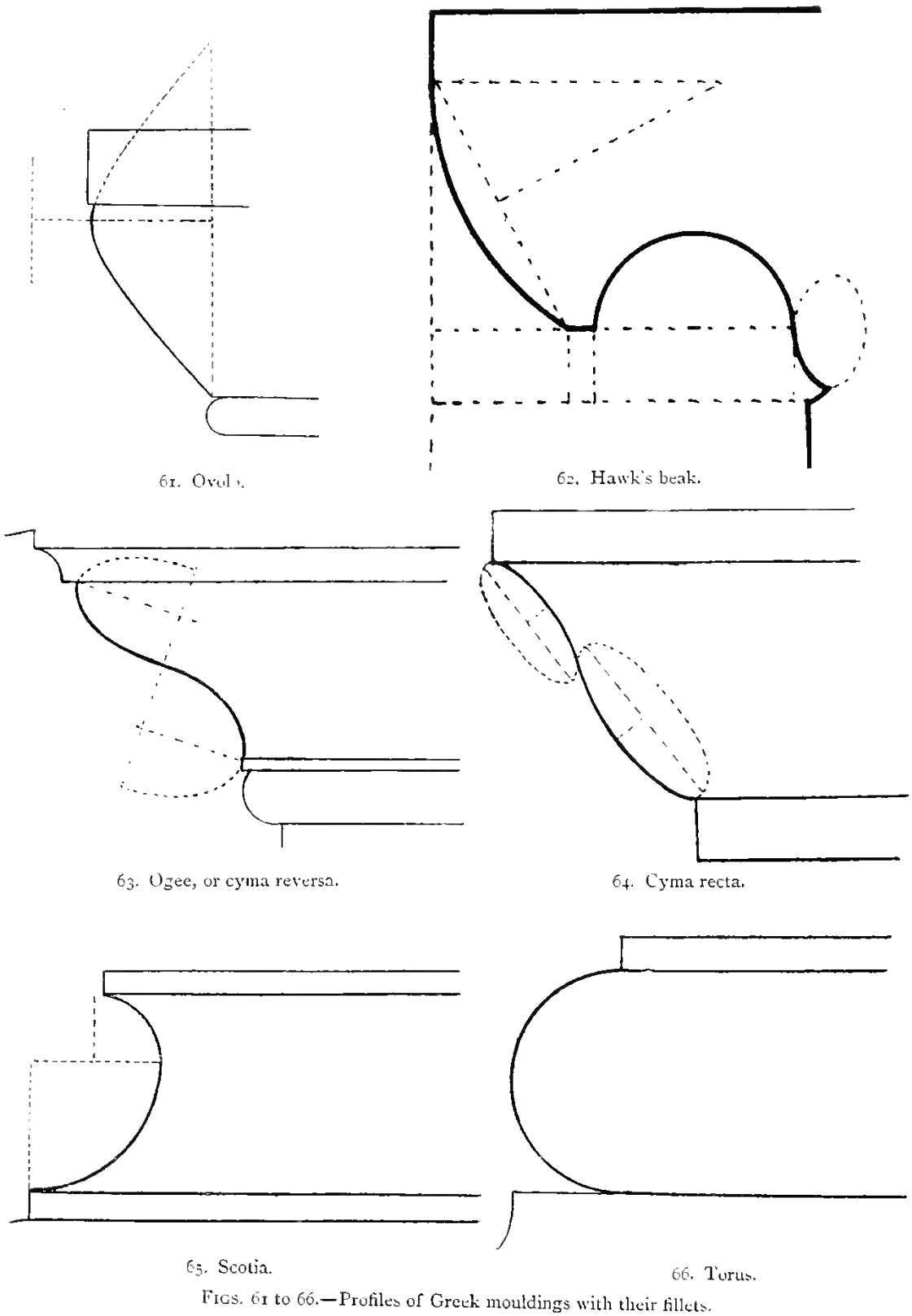
59. Scotia.



60. Torus.

FIGS. 55 to 60.—Profiles of Roman mouldings with their fillets.

Figs. 55 a 60.—Perfiles de molduras romanas con remates decorativos.



61. Ovolo.

62. Hawk's beak.

63. Ogee, or cyma reversa.

64. Cyma recta.

65. Scotia.

66. Torus.

FIGS. 61 to 66.—Profiles of Greek mouldings with their fillets.

Figs. 61 a 66.— Pinceladas de molduras griegas con sus luces

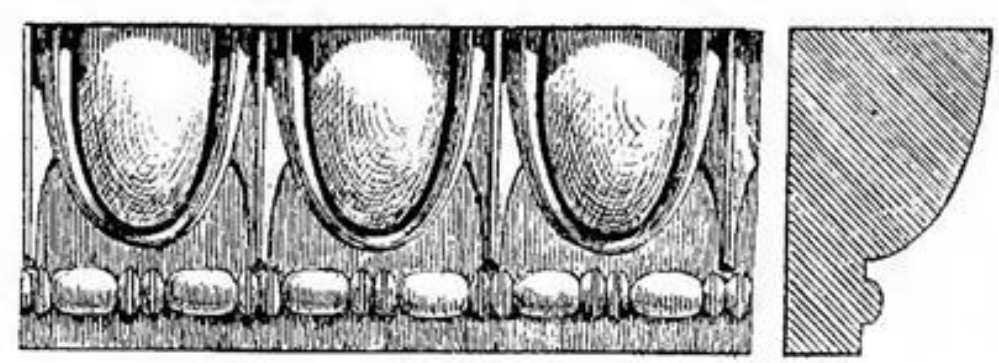


FIG. 67.—The ovolo or echinus from the Erechtheum, enriched.

Fig . 67. El ovolo o echinus del Erechtheum, enriquecido.

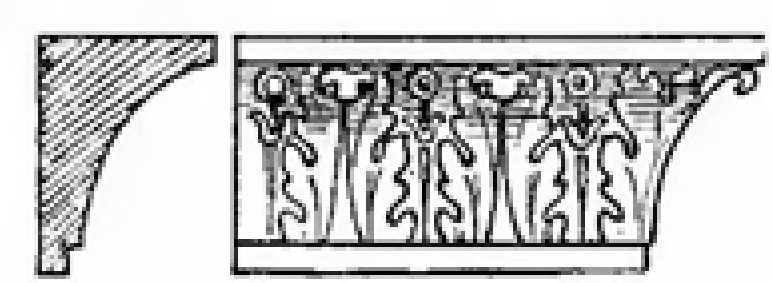


FIG. 63.—The cavetto moulding.

FIG. 63.-La moldura de caveto

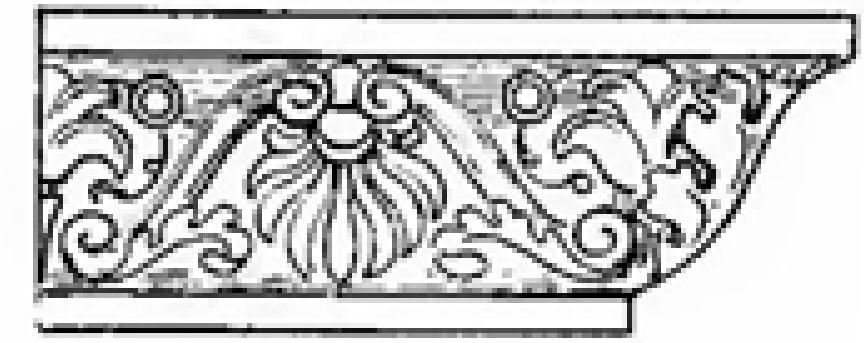


FIG. 69.—The cyma recta.

FIG. 69.-La cima recta

En los mejores períodos del arte antiguo era costumbre invariable adoptar una forma casi como el perfil o sección de la moldura, y duplicarla como base de su decoración, y nada podía

producir un resultado más agradable y artístico, pues entonces la moldura nunca perdía su carácter, por muy elaboradamente que se enriqueciera. Los diagramas de las Figs. 67 a 78 ayudarán a ilustrarlo: por ejemplo, en la Fig. 67 tenemos el óvulo griego, ornamentado con huevos, llamados por los griegos "piedras de nabo", que se asemejan a la sección de la moldura duplicada; en las 70 y 73 se muestra la gola griega con el ornamento de hoja de agua usado para enriquecerlo, para el cual no tenemos un nombre distintivo, es llamado por los franceses "Rais de Caur", y se asemeja a la sección de la moldura duplicada; en 71 hay una variación romana de este ornamento; en 68, un caveto romano, o hueco; en 69, una "cima recta". La figura 77 es una moldura curva "astrágalo" o de cuentas;

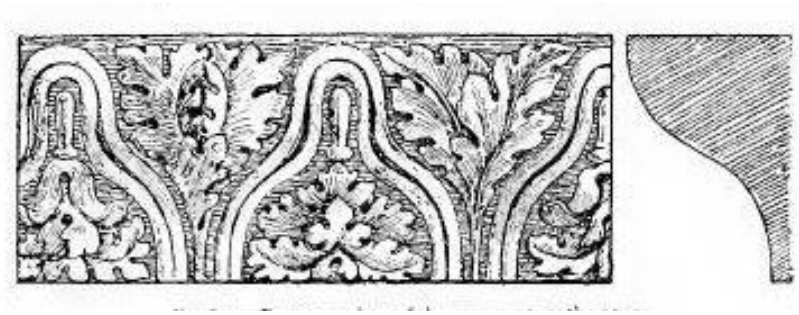


Fig. 70. — La gola griega con ornamento de hoja de agua.

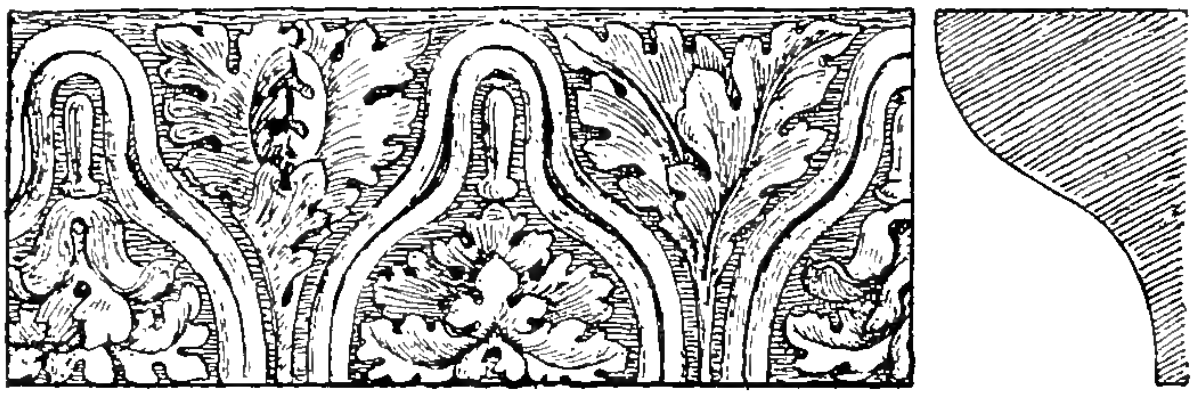


FIG. 71.—Roman variety of the ornament on the ogee.

FIG. 71. Variedad romana del ornamento en la moldura ojival.

y en la Fig. 78 está el ornamento de cuentas y carretes. (Véanse también Figs. 72 y 73 para ejemplos de ornamento griego de cuentas y carretes.) Las Figs. 74, 75 y 76 son ejemplos de ornamento usado para bandas planas o fajas. Cuando estas se hunden con canales semicirculares o elípticos se llaman "acanaladas", y cuando se realzan en relieve "acordonadas".

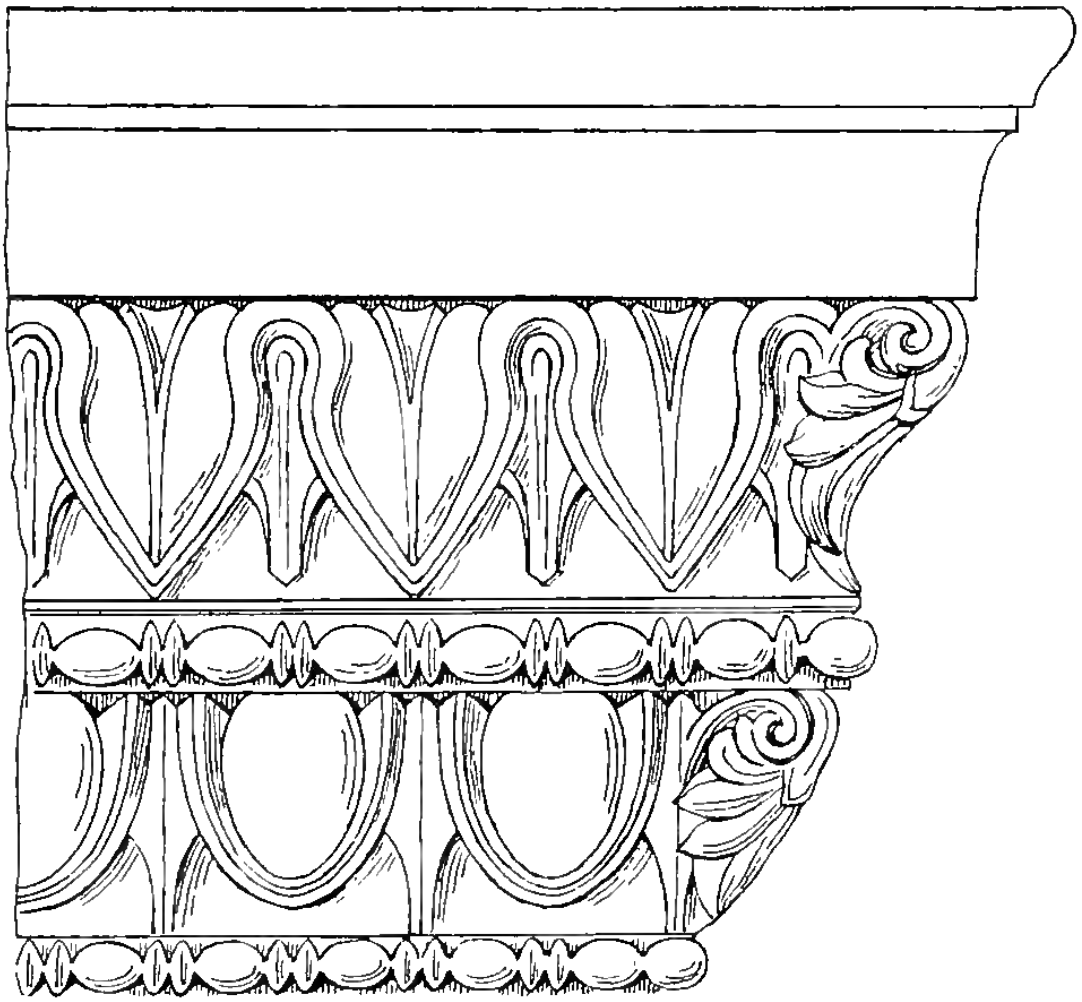


FIG. 72.—Decorated mouldings from the temple of Minerva Polias at Athens, ogee ovolo, and beads.

Fig. 72. — Molduras decoradas del templo de Minerva Polias en Atenas.

A continuación podemos hablar brevemente del tratamiento ornamental de suelos, paredes y techos.

Comenzando por el suelo, debe recordarse que en la decoración de suelos debe preservarse la sensación de planitud; deben evitarse las superficies en relieve y, sobre todo, las angulares, y lo que resulta desagradable al tacto, es desagradable sugerir su uso, aunque los asirios utilizaban relieves en sus suelos. Ya sea que la decoración se consiga mediante alfombras, tapetes, telas, incrustaciones de mármol o metal, mosaicos, baldosas o parqué, no debe introducirse nada que altere la planitud, sombreando las formas o imitando molduras, o un surco y una cresta. Todas las representaciones realistas de animales

o plantas deben evitarse cuidadosamente. El color puede ser variado, pero distribuido uniformemente y, en su mayoría, sobrio; aunque los romanos a veces usaban lapislázuli para sus suelos, o los incrustaban con gemas, y los bizantinos usaban oro o plata cincelados y enriquecidos con niello. El trabajo de mosaico aplicado a los suelos fue una forma temprana de decoración, y sigue siendo de un orden elevado en la escala de las decoraciones de suelo, siendo la más alta el mármol incrustado con otros mármoles o con mastique, como los del Baptisterio de Florencia y la Catedral de Siena.

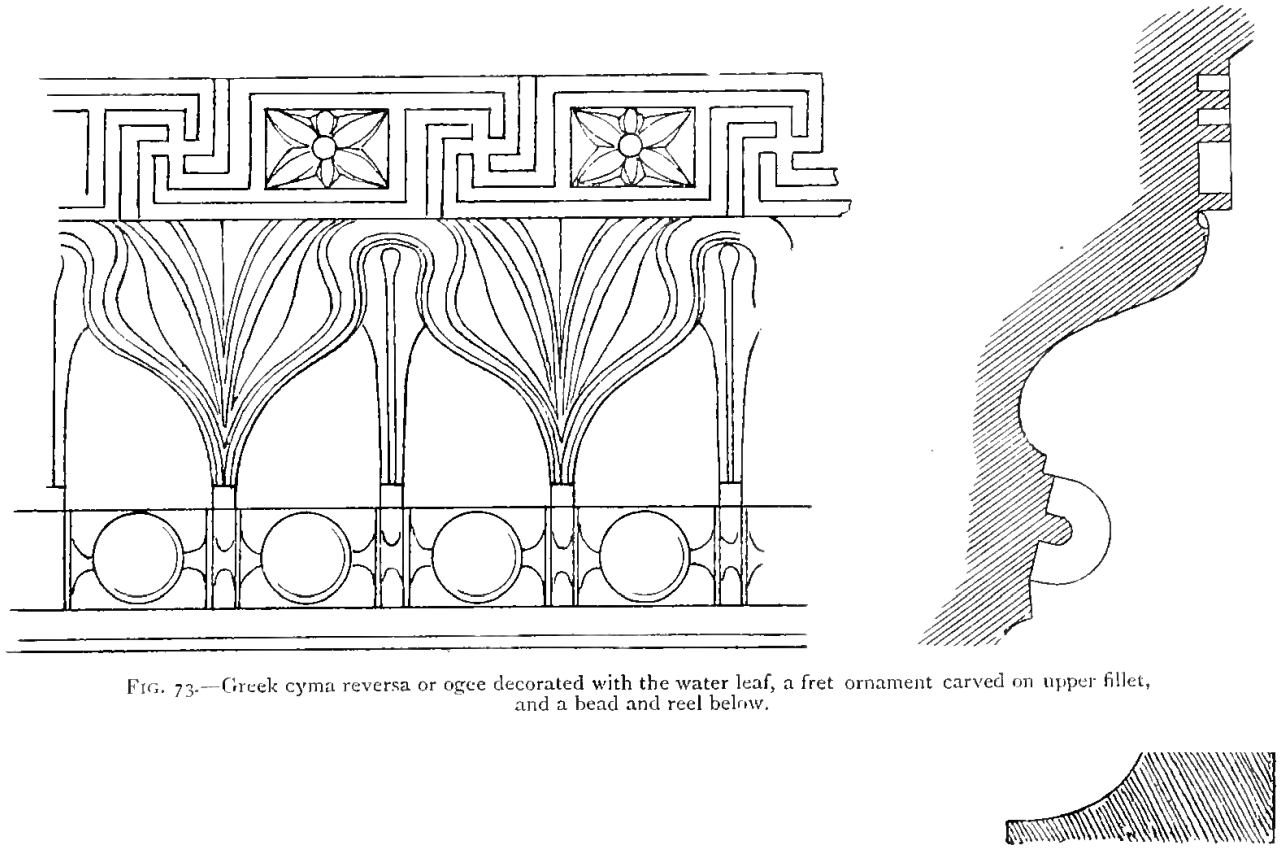
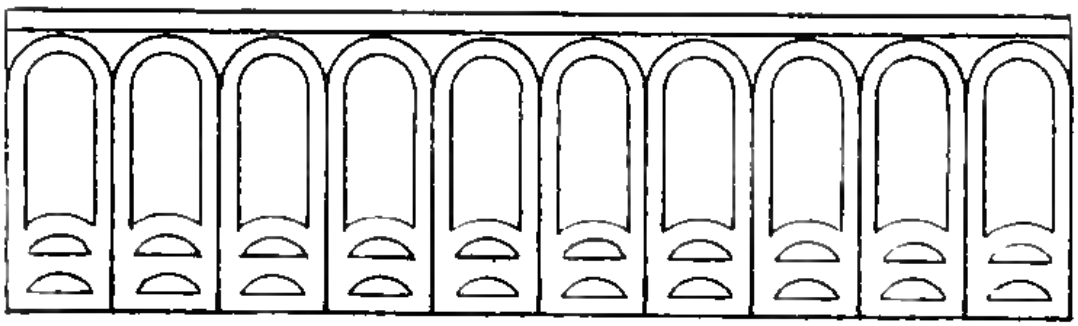


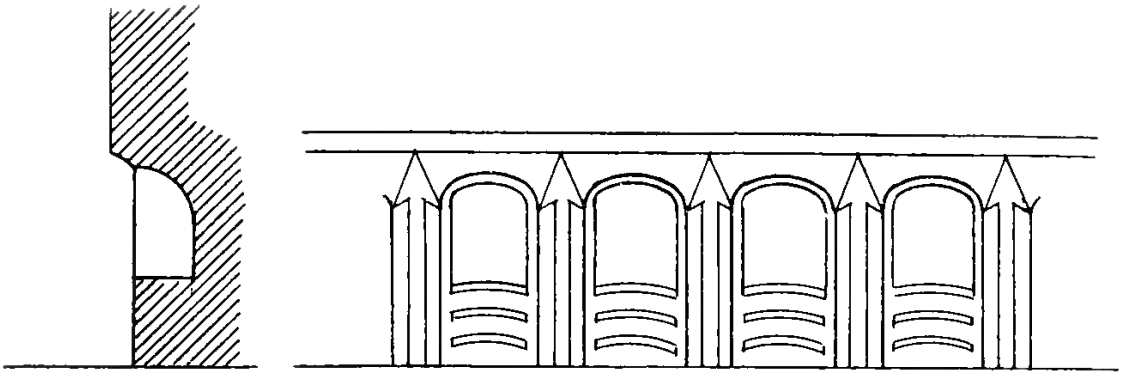
FIG. 73.—Greek cyma reversa or ogee decorated with the water leaf, a fret ornament carved on upper fillet, and a bead and reel below.

FIG. 73.-Cima reversa o ogce griega decorada con la hoja de agua, un adorno de greca tallado en el filete superior y una cuenta y un carrete debajo



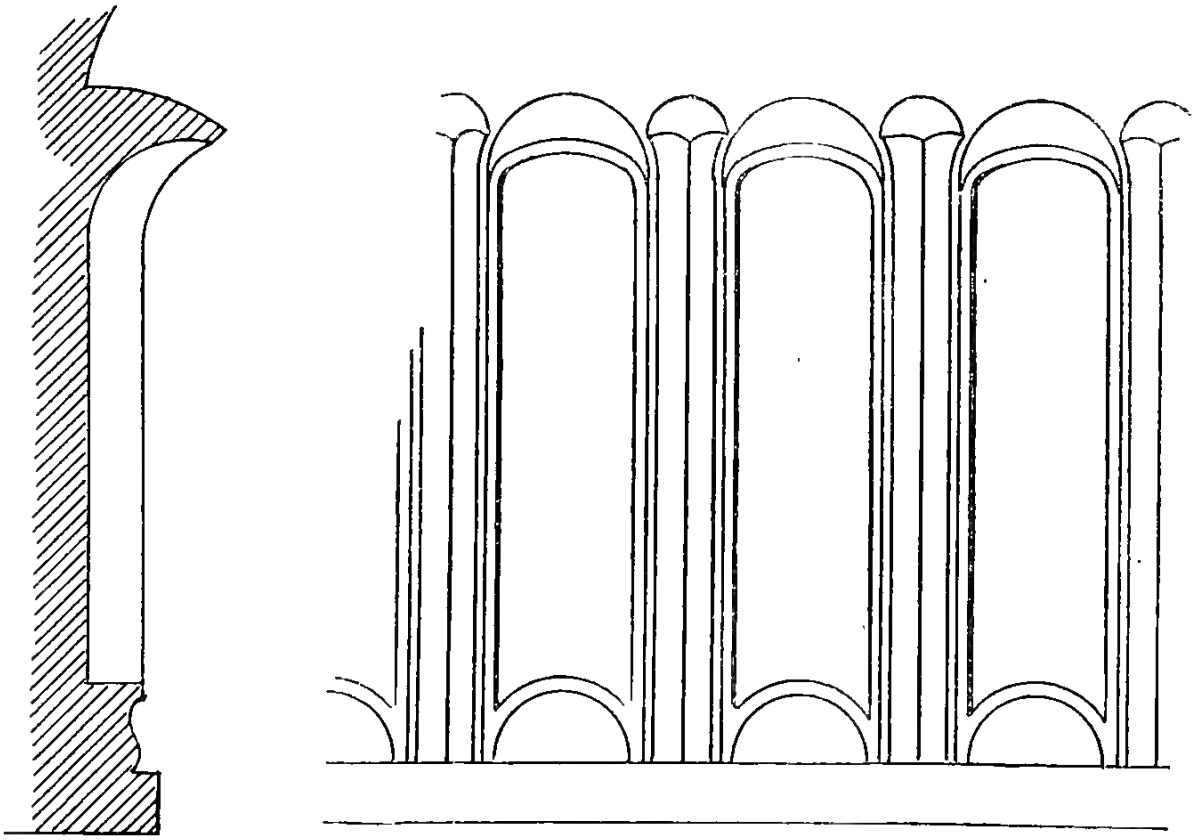
74. From Jupiter Tonans.

74. De Jupiter Tonans



75. From the Forum of Nerva.

75. Del Foro de Nerva.

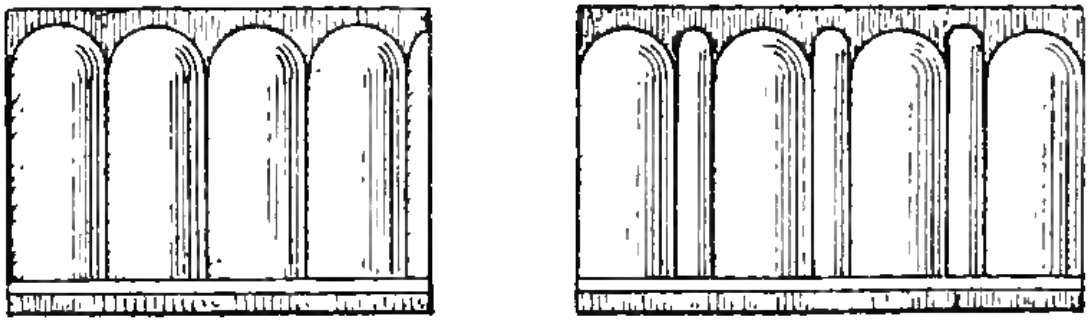


76. From the Temple of Jupiter Stator.

FIGS. 74 to 76.—Fluted ornaments.

76. Del estator del Templo de Júpiter.

FIGS. 74 a 76.-Adornos estriados



76 A. 76 B.

FIGS. 76 A and 76 B.—Reeded ornaments for flat bands.

FIGS. 76 A y 76 B. - Adornos estriados para bandas planas

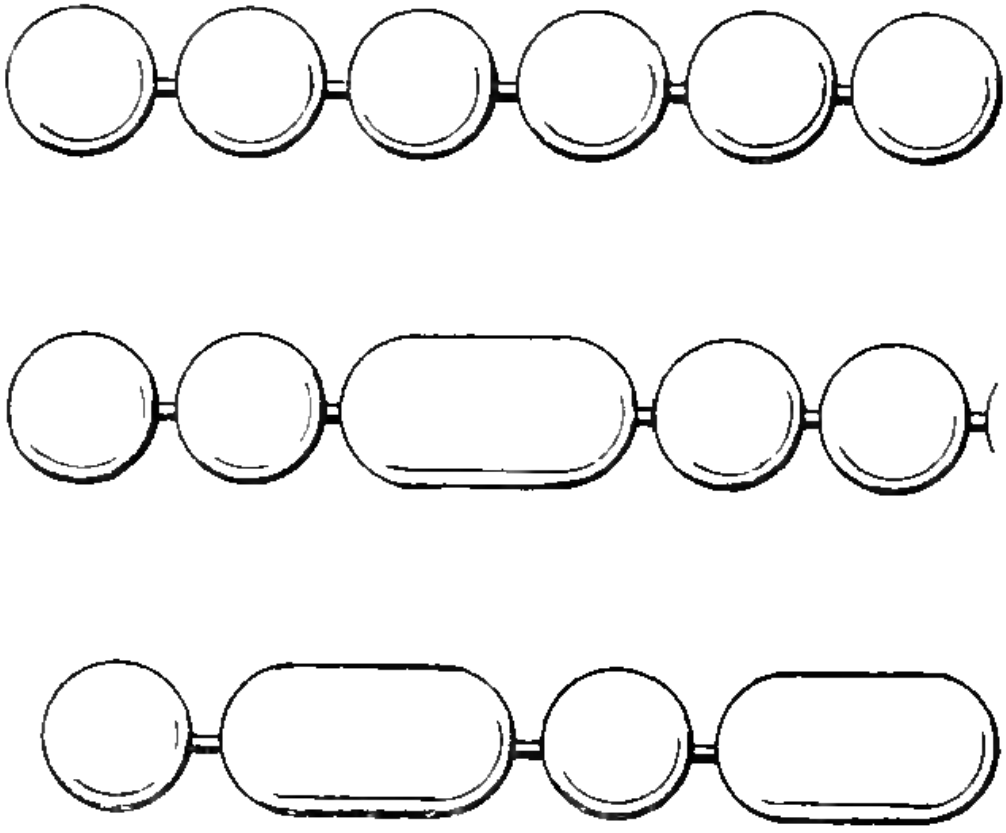


FIG. 77.—Astragal or bead moulding.

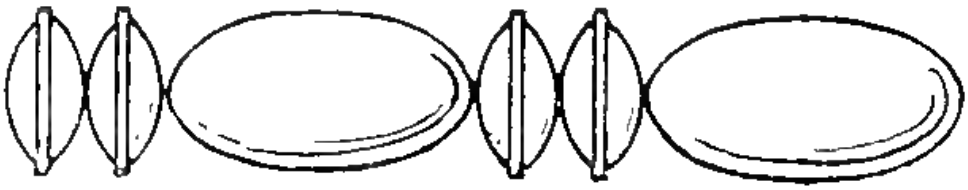


FIG. 78.—Bead and reel.

FIG. 77.-Moldura astrágalo o de cuentas.

F17. 78.-Cuenta y carrete

El uso del mármol o las baldosas en este país se limita a los suelos de museos, baños, vestíbulos y pasajes; debido a su frialdad, no pueden usarse con comodidad en las habitaciones ordinarias. El mosaico puede tratarse con cenefas y líneas como el marco de un cuadro, con el campo (o espacio central) liso, espolvoreado con manchas de decoración, o cubierto con un patrón. El blanco y negro es el tratamiento más digno. Si se usan otros colores, el negro con rojo pálido o color crema, o rojos, verdes, grises y amarillos de tono bajo, son preferibles. El Opus Alexandrinum es una de las decoraciones de suelo más magníficas que se han usado; losas rectangulares o circulares de pórfido están rodeadas de bandas compuestas de figuras geométricas en pórfido púrpura, verde y negro, sobre fondo de mármol blanco, aunque el mármol ocupa ocasionalmente el lugar del pórfido en los patrones geométricos menores. (Véase Fig. 79.)

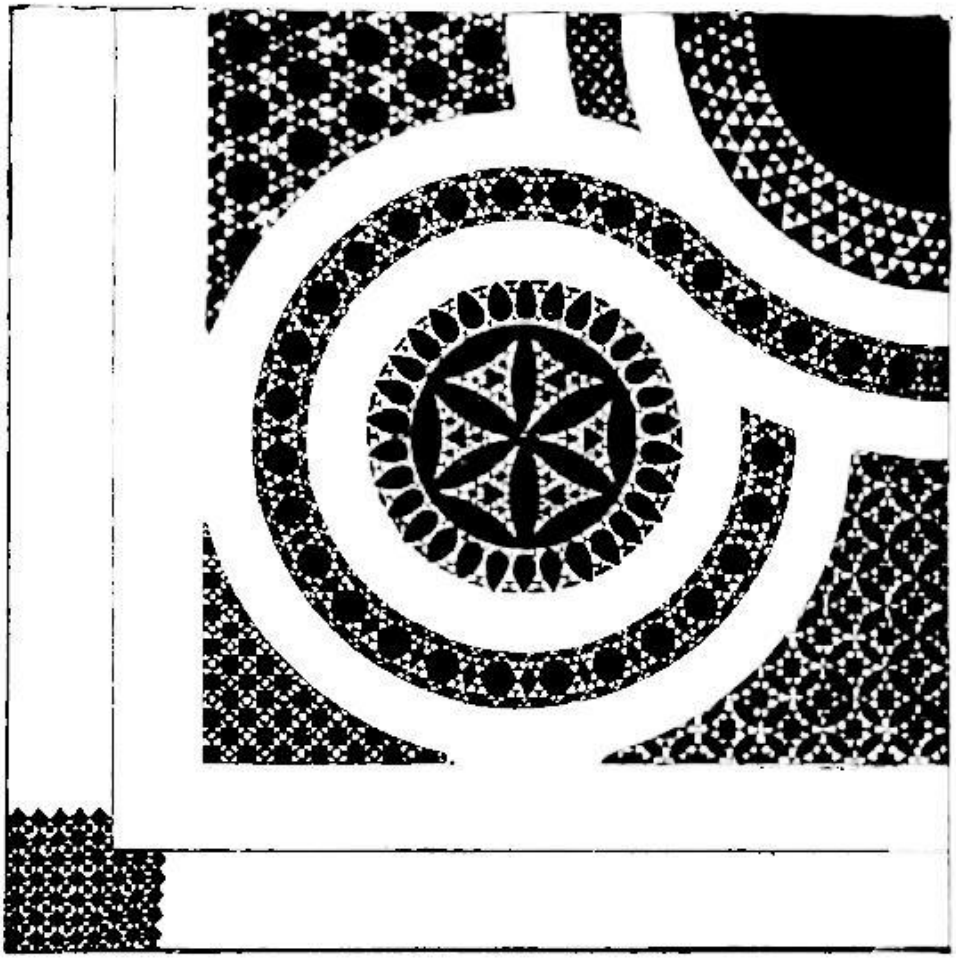


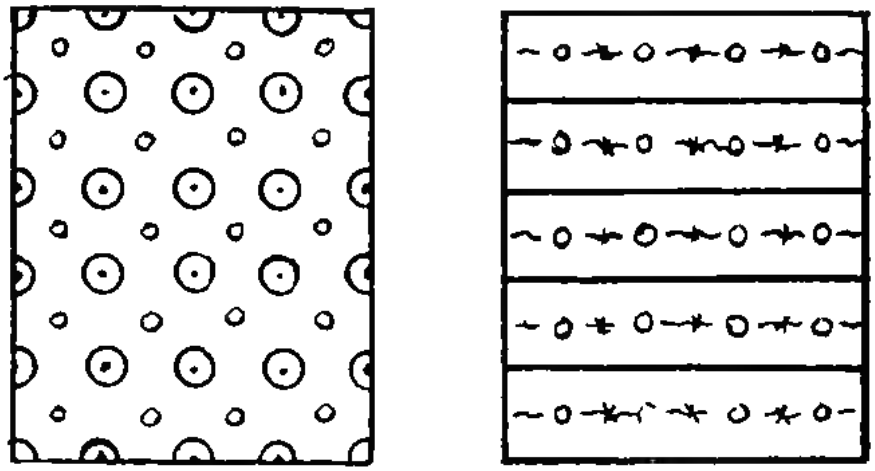
FIG. 79.—Opus Alexandrinum from a pavement in the Church of San Marco (Rome).

FIG. 79. Opus Alexandrinum de un pavimento en la Iglesia de San Marco (Roma).

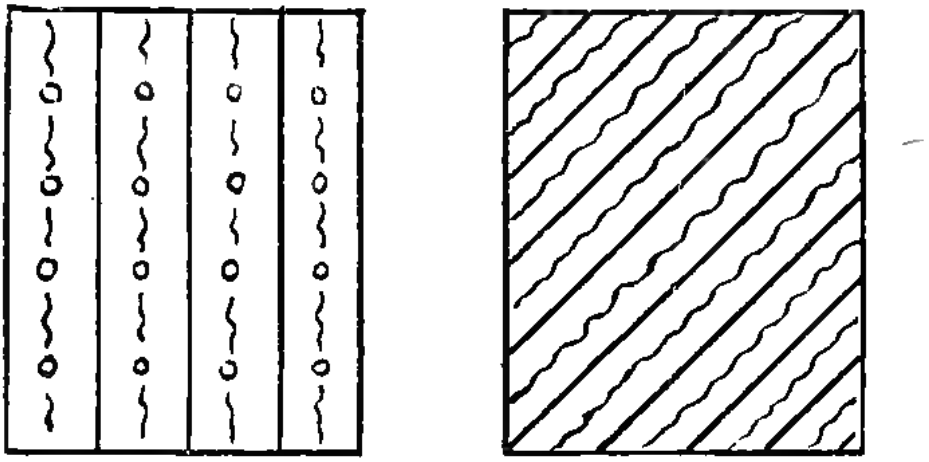
Los linóleos y telas enceradas son de introducción moderna. La decoración de estos revestimientos es mejor cuando es de colores tenues tratados en plano.

En las alfombras, el diseño debe, por regla general, irradiar desde puntos geométricos; al menos los puntos más importantes deben estar dispuestos en forma circular, romboidal o cuadrada, para que la vista no se dirija hacia una dirección particular. Si se utilizan animales, deben tener un contorno sencillo y estar representados de forma plana. Las flores, pájaros, figuras humanas, paisajes y arquitectura realistas no son apropiados para las alfombras. Un borde siempre mejora una alfombra, si está diseñado adecuadamente para armonizar con el centro o para realzar su valor. Las paredes pueden decorarse con metales o mármoles; con paneles de madera, lisos, moldeados, incrustados, tallados o grabados; con yeso en relieve o hundido, o con piedras, conchas o espejos, etc., incrustados; con colores lisos, con diseños pintados o estarcidos; con pieles o plumas. con tapices de terciopelo, raso, seda o percal, ya sean lisos, enriquecidos o bordado; mediante tapices, esteras, cuero estampado o sus imitaciones y por tapices de papel. Si se van a colgar cuadros en una pared, es obvio que solo se admite una decoración de tonos bajos que los realce; Dado que los cuadros mismos son la decoración principal, las paredes deben tratarse como un fondo discreto. La mejor decoración para la apariencia después de un color simple o un patrón pintado es la seda o los tejidos.

(Sin embargo, existe una fuerte objeción, desde un punto de vista sanitario, al uso de tapices absorbentes, especialmente cuando la superficie es rugosa, ya que no solo absorben infecciones, sino que también retienen polvo, que generalmente contiene los gérmenes de las enfermedades.)



80 81



82 83

FIGS. 80 to 83.—Improper arrangements for wall-papers or room decoration.

Si se eligen tapices de papel, deben tener un patrón uniforme y estar libres de manchas; pues la vista no debe ser detenida por ninguna forma particular, ni ser arrastrada con fuerza en ninguna dirección. Para ilustrarlo, podemos suponer que los diagramas, Figs. 80, 81, 82 y 83, representan espacios de pared decorados. Todos estos arreglos decorativos son malos como revestimientos de pared; pero combinando sus elementos, en la Fig. 84 se produce un papel pintado pasablemente bueno que servirá de fondo para los muebles y los cuadros.

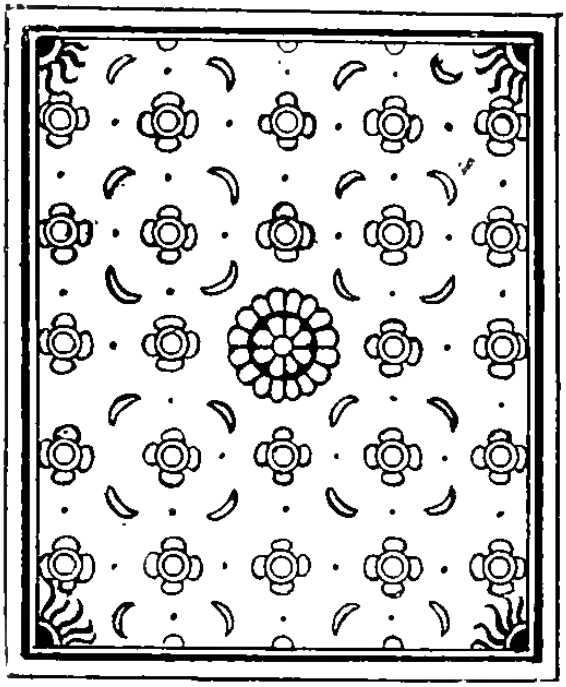
FIG. 84.—Arrangement for the lines of a wall-paper.

FIG. 84. Disposición de las líneas de un papel pintado.

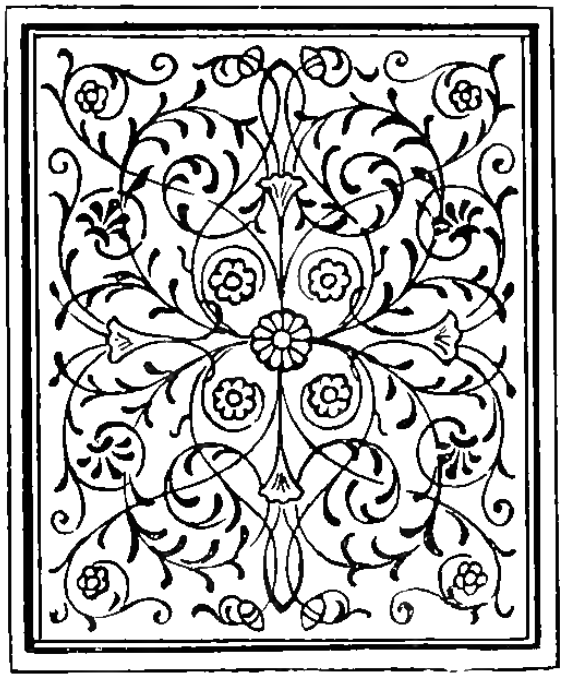
El diagrama, Fig. 80, llama la atención; los diagramas 81 y 82 tienden a exagerar la altura o el ancho de la habitación; ya que los patrones en los que predominan las líneas verticales u horizontales tendrán el efecto de alargar o ensanchar la superficie de la pared; mientras que el diagrama 83, al estar compuesto de líneas oblicuas, no solo dará una apariencia de debilidad a la pared, sino que también guiará la mirada de una esquina de la habitación a la otra. Un patrón, para ser satisfactorio como fondo, no debe ni llamar la atención ni llevarla en ninguna dirección en particular.

La altura de un zócalo real generalmente depende de la altura de los respaldos de las sillas, pero puede verse influenciada por la altura del techo y, en parte, por el uso que se le dé a la habitación; Los revestimientos altos impiden que se vean imágenes de pequeño tamaño. Si el zócalo es más alto que el centro de la pared, la parte superior de la pared puede tener una decoración más elaborada con un patrón más fluido que la que se permitiría en una pared con un zócalo más bajo. Si hay un friso en la habitación, se puede permitir un tratamiento aún más libre y pictórico. Los griegos llamaban al friso Zoophoros, o portador de vida, porque generalmente estaba adornado con figuras de hombres o animales. No es necesario revestir las paredes en habitaciones pequeñas, ya que las ventanas, las puertas y las chimeneas suelen dividir el espacio lo suficiente. Si las habitaciones, aunque pequeñas, son altas, un zócalo y un friso son mejoras. En los techos hay más margen para la variedad y la elaboración. Hay muchas maneras de decorar los techos. Podemos tomar la cornisa como marco y considerar el

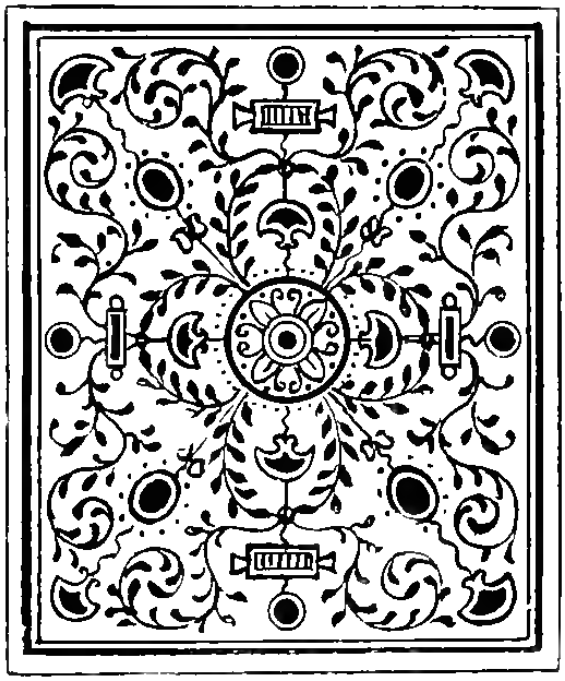
techo como el espacio a decorar. La forma más sencilla es empolvarlo (Fig. 85) o cubrirlo con un patrón de volutas (Fig. 86). Un tratamiento reflectante consiste en cubrir ligeramente el campo con un patrón estabilizado por etiquetas, escudos o medallones (Fig. 87).



85



86



87

FIGS. 85 to 87.—Fillings of ceilings showing various schemes of all-over effects.

FIGS. 85 a 87.-Rellenos de techos que muestran varios esquemas de efectos generales.

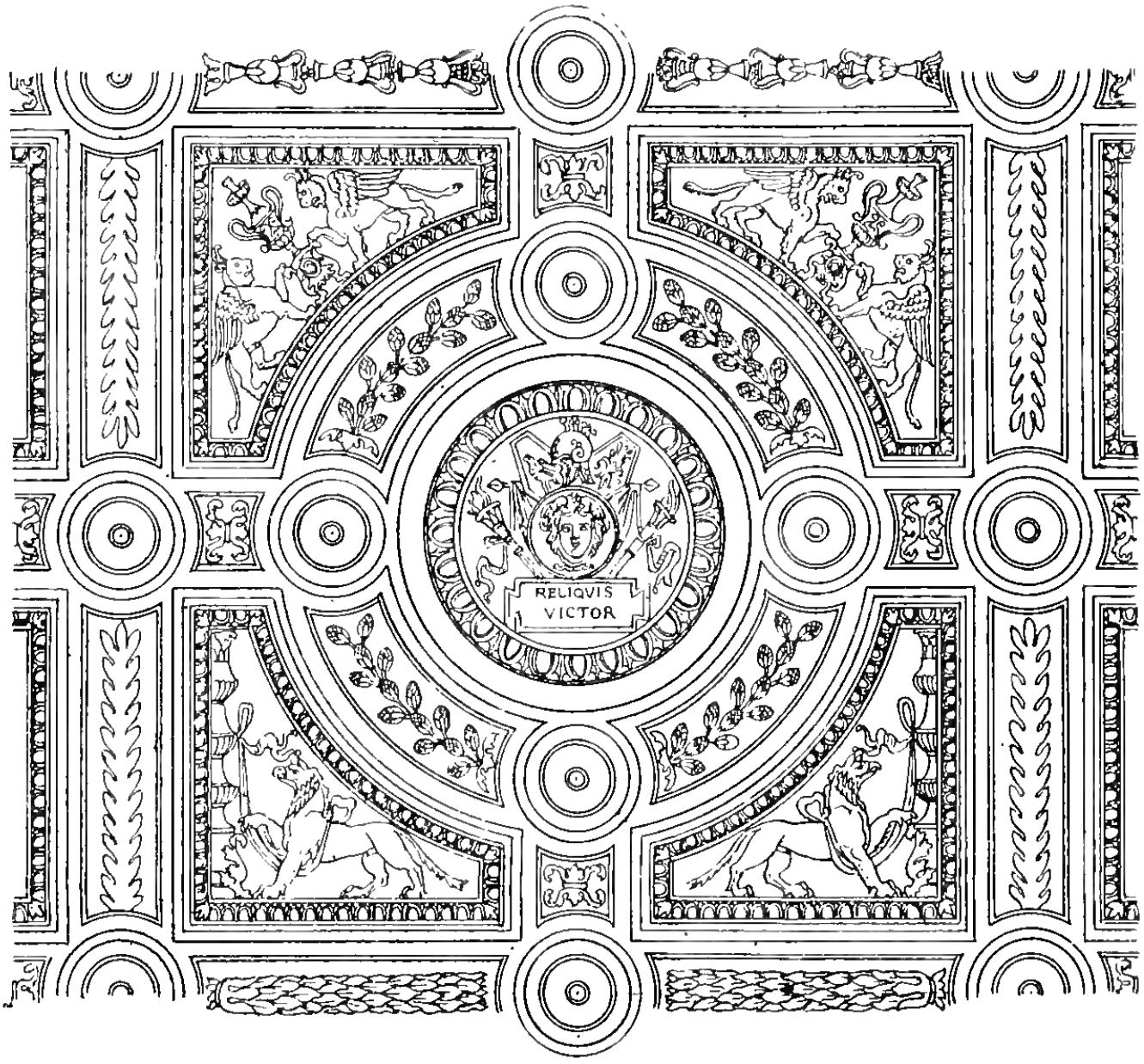


FIG. 88.—Portion of the ceiling of vestibule of Sacristy of S. Spirito (Florence) by Sansovino.

FIG. 88.-Parte del techo del vestíbulo de la sacristía de San Spirito (Florencia) de Sansovino.

estaba adornado con figuras de hombres o animales. Los espacios de pared no necesitan panelarse en habitaciones pequeñas, ya que las aberturas de ventanas, puertas y chimeneas descomponen suficientemente el espacio. Si las habitaciones, aunque pequeñas, son altas, un zócalo y un friso son mejoras. En los techos hay más margen para variedad y elaboración

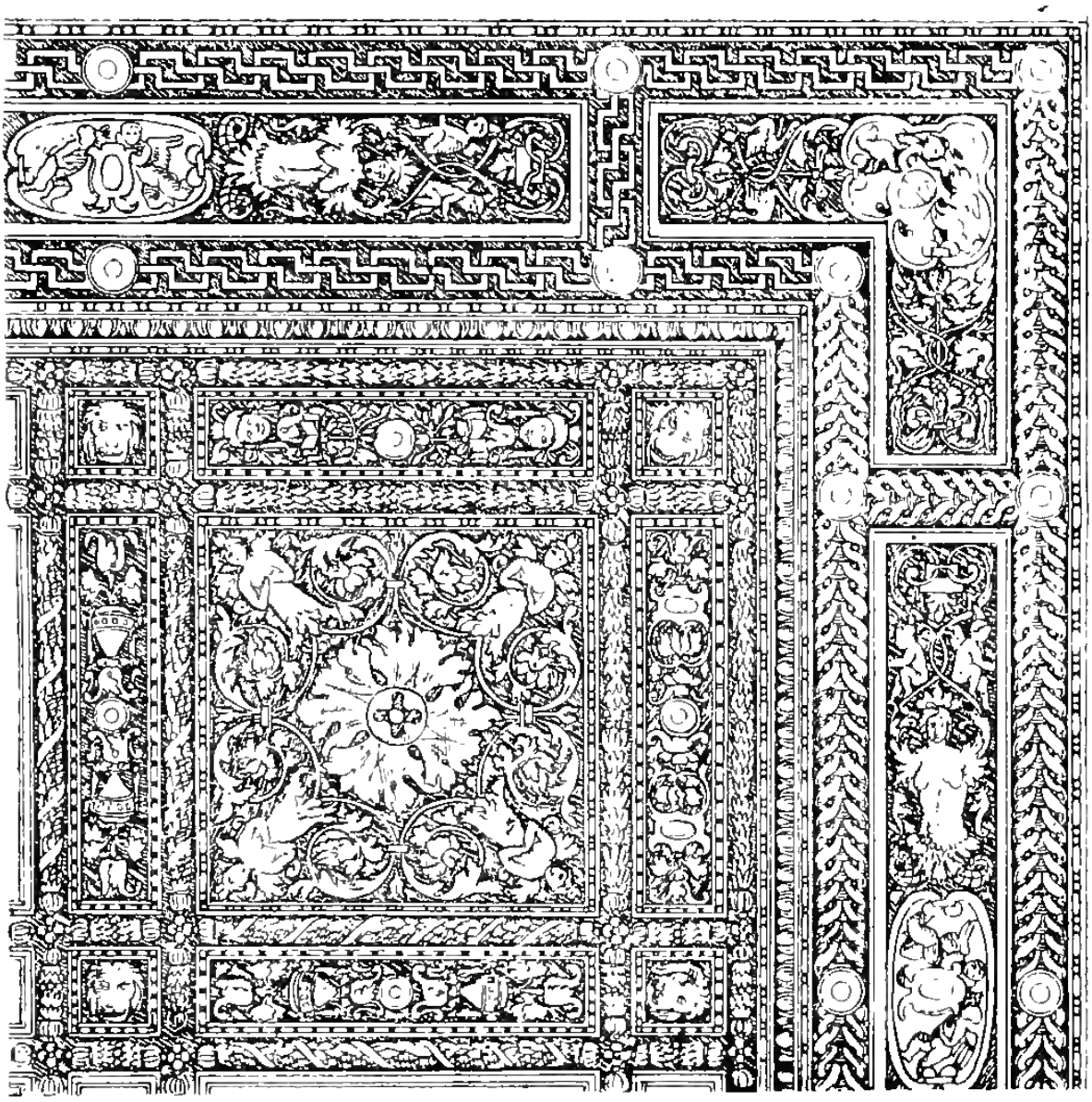


FIG. 89.—Ceiling from Serlio's architecture

FIG. 89.-Techo de la arquitectura de Serlio

Al dividir un techo en paneles, ya sea por pintura o por trabajo en relieve, el panel o compartimento central debe ser generalmente más grande que cualquiera de los otros (véase Fig. 89, y 92 en B), aunque hay excelentes techos renacentistas divididos en paneles iguales. Cuando el techo está dividido desigualmente, los espacios deben estar en proporción armónica,

de modo que no haya dos series de paneles de la misma anchura; esto, sin embargo, no se aplica a las anchuras de los largueros y travesaños, que deben ser iguales. Las Figs. 88 y 89 muestran tales disposiciones. Al diseñar las subdivisiones de los techos, debe tenerse cuidado de que los paneles, los espacios intermedios y las molduras presenten un buen contraste. Una guía fiable para que el diseñador obtenga las proporciones necesarias se encuentra en los techos romanos, aunque aquellos de los que se conservan dibujos eran en su mayoría abovedados. Para techos planos, se pueden estudiar buenos ejemplos. Del mejor período del Renacimiento italiano (Fig. SS), y en ambos casos, las molduras de los paneles suelen estar indicadas.

Cuando un techo a decorar está dividido por vigas, el revestimiento, si es posible, debe repetirse en los diferentes compartimentos. Los techos de pasillos o habitaciones largas pueden dividirse armónicamente a discreción.

El relieve o la ornamentación modelada en los techos deben regularse de manera que la luz de las lámparas o de la iluminación artificial proyecte poca sombra, solo la suficiente para definir el contorno; las formas deben redondearse cuidadosamente en las masas más importantes para suavizar la brusquedad de la sombra proyectada. Una preponderancia de luz en las masas mayores, conectada y suavizada por tonos más bajos, se adopta comúnmente.

En la superficie tallada misma, el juego de luz y sombra debe ser bastante secundario, y no competir en fuerza con las sombras más profundas proyectadas por el ornamento sobre su fondo. Si no se atiende esto, se tiende a producir confusión y oscuridad.

Un equilibrado acertado de luz y sombra es de la mayor importancia en el ornamento en relieve. Puede observarse aquí que, para trabajo al aire libre en un clima soleado, un relieve más bajo en la talla y más delicadeza en las molduras es admisible que en uno brumoso como el nuestro, donde rara vez se da una luz solar fuerte; y por esta razón es necesario un tratamiento más audaz del relieve, lo que permite el uso de un material más tosco. Antes de concluir el tema de la ornamentación en relieve, conviene mencionar que ninguna decoración tallada debe fijarse a un techo o panel, sino que debe trabajarse directamente en el material; y también que, cuando se utilizan figuras humanas en los techos, deben disponerse de manera que se vean desde la cabeza en el punto más prominente de la habitación; vistas desde los pies, las figuras parecen estar al revés.

CAPÍTULO 5

Trazado y División de Superficies

Al trazar los espacios para decoración, el objetivo principal debe ser conseguir una proporción armónica. Los griegos fueron los grandes maestros de este arte, eligiendo las proporciones más sutiles, pero no hay espacio aquí para entrar en refinamientos. En términos generales, la proporción de 1 a ½ es razonablemente agradable; cuando el espacio requerido se aproxima a un cuadrado doble, se ve mejor si lo excede ligeramente o se queda corto de esa cifra. Como regla, debe darse una preponderancia marcada en la altura o longitud a todo oblongo usado en decoración, y con estas reglas aproximadas, un ojo educado puede, tras unos pocos ensayos, obtener proporciones armónicas. Las formas sobre las que hay incertidumbre siempre parecen débiles e insatisfactorias, por ejemplo, un oblongo que se aproxima al cuadrado, o una elipse que se aproxima a un círculo. En el caso del cuadrado no debe haber duda de que lo es, por lo que es necesario que el ornamento elegido esté calculado para enfatizar la forma y no darle la apariencia de un oblongo; es decir, el ornamento debe ser simétrico en ambos ejes, y a menudo es útil acentuar las esquinas también; si el cuadrado está rodeado por un borde, a veces es aconsejable reforzar sus esquinas con esquineras. Si esto se hace, es necesario tenerlas en las cuatro esquinas; si se aplican a las dos esquinas superiores o a las dos inferiores, el cuadrado se tomará por un oblongo. La repetición de cuadrados es mucho más soportable que una repetición de oblongos similares. Un caso común del efecto monótono de paneles oblongos similares se ve en una puerta de cuatro paneles con el travesaño medio en el centro, por lo que el travesaño medio suele ponerse por debajo del centro para obtener variedad en los paneles.

Incluso en una forma tan grácil como la figura humana, los escultores rara vez la representan en una actitud perfectamente simétrica, particularmente en bajorrelieve, a menos que sea para expresar alguna emoción marcada o por razones de composición; hay, sin embargo, algunas figuras de frente, dispuestas simétricamente, que forman los centros de composiciones ornamentales: la vista frontal de animales en bajorrelieve es todavía menos admisible. El círculo es con mucho la curva cerrada más bella y útil, pero no siempre está disponible, como en el caso de un elemento central en un techo muy largo o en paneles oblongos, y su lugar debe ser entonces ocupado por una elipse, que tiene la ventaja de que sus proporciones son infinitas, siendo la línea recta y el círculo solo casos extremos de la elipse; pero cuando la elección es libre, el eje mayor debe exceder tanto al menor que ofrezca contraste; una elipse que difiera solo ligeramente del círculo se parece demasiado a uno mal

dibujado. Cuando una elipse se coloca con el eje mayor vertical, lo que a veces es necesario en paneles oblongos, espejos, etc., debe atarse al marco vertical y horizontal para evitar una

apariencia de inestabilidad, y cuando esto no pueda hacerse debe sostenerse con follaje.apariencia de inestabilidad; y cuando esto no puede hacerse, debe sostenerse con follaje.

Fig. 90: Vaso mostrando divisiones desiguales de la altura y bandas horizontales de refuerzo

Al dividir horizontalmente objetos circulares en planta y curvos en sección, tales como vasos, con líneas o bandas, varias cosas deben considerarse. Las líneas mismas tienen un efecto de refuerzo, pero la cuestión es dónde se aplican mejor: si las curvas del objeto varían considerablemente, los puntos en que comienzan las variaciones son los lugares apropiados, y en este caso, como en todos los demás, la variedad y la predominancia de una división deben adoptarse; si sin embargo el vaso va a decorarse, el espacio predominante para la decoración más importante debe colocarse donde la curva es casi uniforme, o de lo contrario el ornamento se distorsionará. Los vasos pintados griegos, con pocas excepciones, son los mejores ejemplos de excelencia en sus divisiones (Figs. 90 y 91). Debe también considerarse debidamente la colocación del vaso; algunos de los vasos griegos, destinados a estar en el suelo, tienen el ornamento principal confinado al hombro.

FIG. 91.—Vase showing unequal divisions of the height, and strengthening horizontal bands.

Fig. 91: Vaso mostrando divisiones desiguales de la altura

En la división de objetos de bulto redondo, es regla general que no deben dividirse por el medio, sino que la parte superior o inferior debe ser claramente predominante, y que las dos partes deben ser diferentes. Hay, sin embargo, una excepción a esta regla, pues cuando ciertos objetos se quieren demasiado angulares, como B; el diseño C parece obviar ambos defectos (Fig. 94).

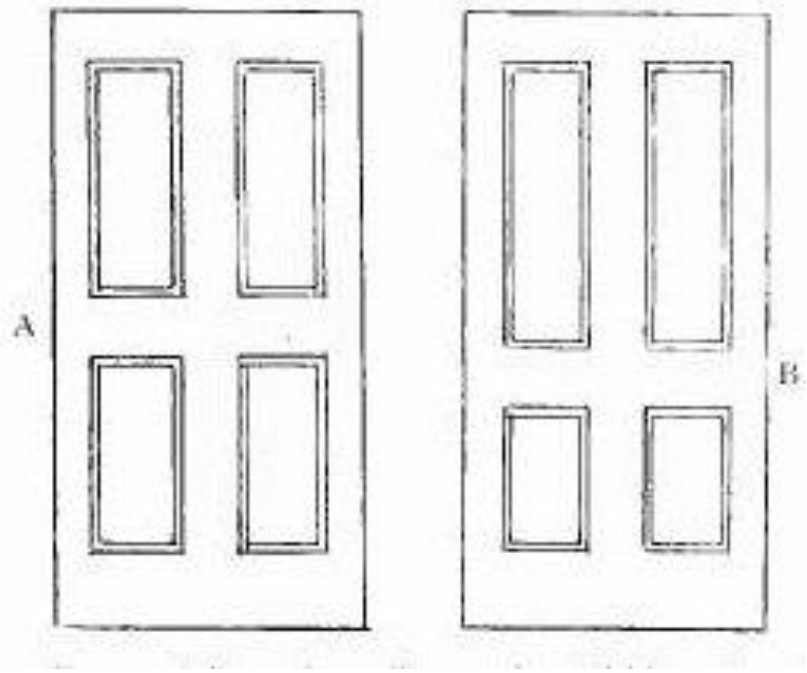


Fig. 93: Paneles de puerta ilustrando una división mal proporcionada en A y una bien proporcionada en B

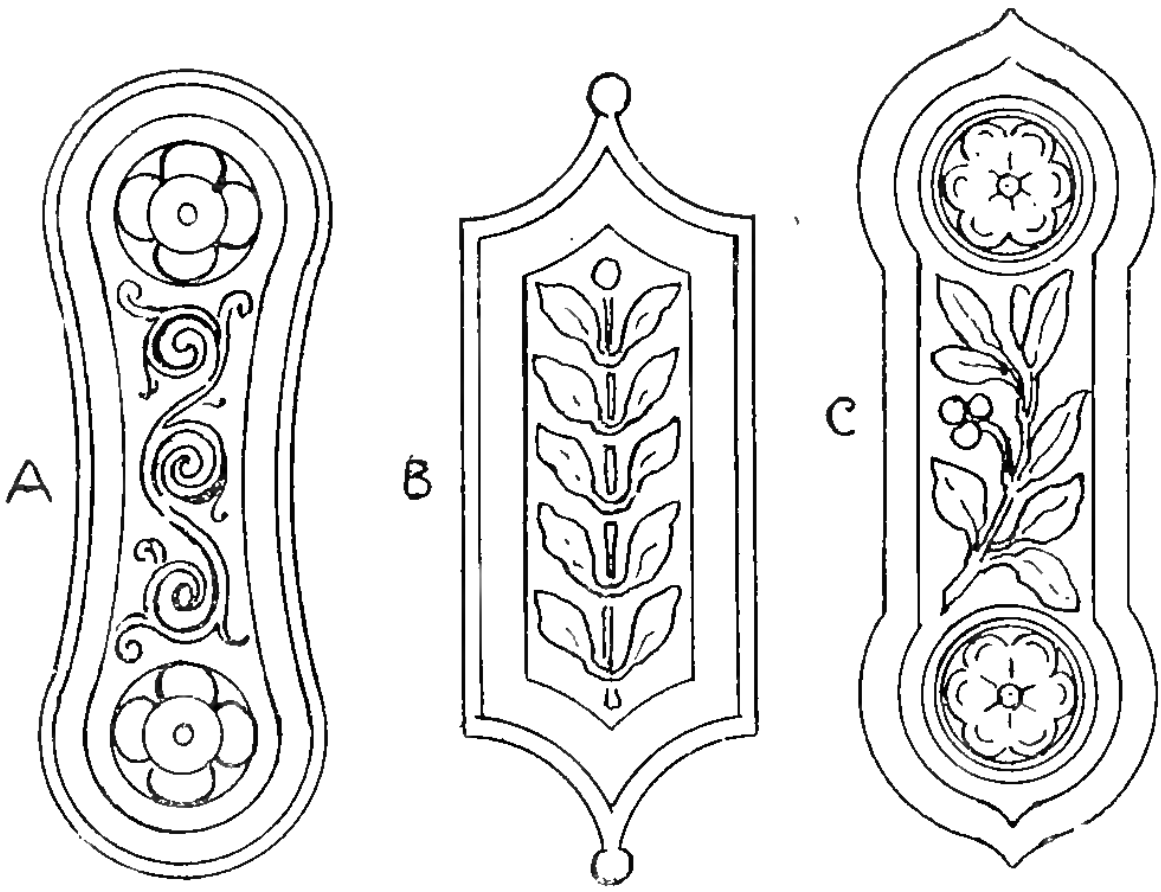


FIG. 94.—Finger-plates for a door, of different outlines.

Fig. 94: Placas de dedos de una puerta, de diferentes contornos

Las composiciones formadas totalmente por líneas rectas paralelas, tales como entablamentos y algunos guardapolvos de puertas y ventanas, tienen una severidad que roza la monotonía, lo que a veces se llama sequedad. Los griegos corregían este defecto en sus entablamentos introduciendo figuras en la cornisa, mientras que los romanos ornamentaban mayormente sus cornisas con guirnaldas y follaje. En el guardapolvo de la puerta del Erecteo se usan pateras circulares en la fascia por esta razón (Fig. 96); los ornamentalistas modernos han introducido figuras curvas para corregir la sequedad. Las arquivoltas de vanos circulares sin impostas y no encerradas por líneas rectas carecen de firmeza y rigidez, que pueden impartirse insertando grecas o acanaladuras radiando desde el centro, en la fascia de la arquivolta (Fig. 95). Dispositivos similares pueden emplearse para corregir la debilidad en planos de contorno variado. En el escudo del salvaje (Fig. 97), hecho de caña negra y amarilla

ornamentada con conchas cortadas, las dos bandas horizontales, justo debajo de la unión de los semicírculos con las líneas rectas, fortalecen la composición; hay una cantidad razonable de contraste entre las líneas oblicuas de los ornamentos y las líneas circulares, inclinadas y horizontales: aunque el trabajo de conchas circulares cortadas de los extremos es excesivo y monótono. La repetición extrema es un fallo común del arte salvaje.

[Página 74–75]

Cuando una superficie requiere ornamento y sin embargo debe mantenerse plana, el ornamento pintado o incrustado sobre ella no debe sombrearse ni tener sombras arrojadas, o cuando se talla debe estar ahuecado: la belleza que puede obtenerse con colores planos puede verse en los azulejos de Rodas, El Cairo y Damasco. En grandes superficies las mejores formas de aplicar ornamentos es dentro de líneas de tableros de ajedrez, redes (Figs. 98 y 99) o o motivos geométricos, y excepto en el caso de superficies muy grandes, donde puede introducirse una variedad llamativa a intervalos establecidos, el ornamento debe ser uniforme en su efecto general, dejando las variedades para ser descubiertas mediante una inspección más cercana. Uno de los mejores ejemplos de esto, aunque no está en diapers, se encuentra en la Capilla Medici de Florencia. Miguel Ángel enriqueció allí una imposta con copias de máscaras antiguas; al mirar los laterales de la capilla, las máscaras parecen todas iguales, pero al acercarse, se ve que cada una es diferente. Innumerables ejemplos de ornamento dentro de redes, tableros de ajedrez y diapers pueden encontrarse en el trabajo sarraceno, morisco, gótico y del Renacimiento.

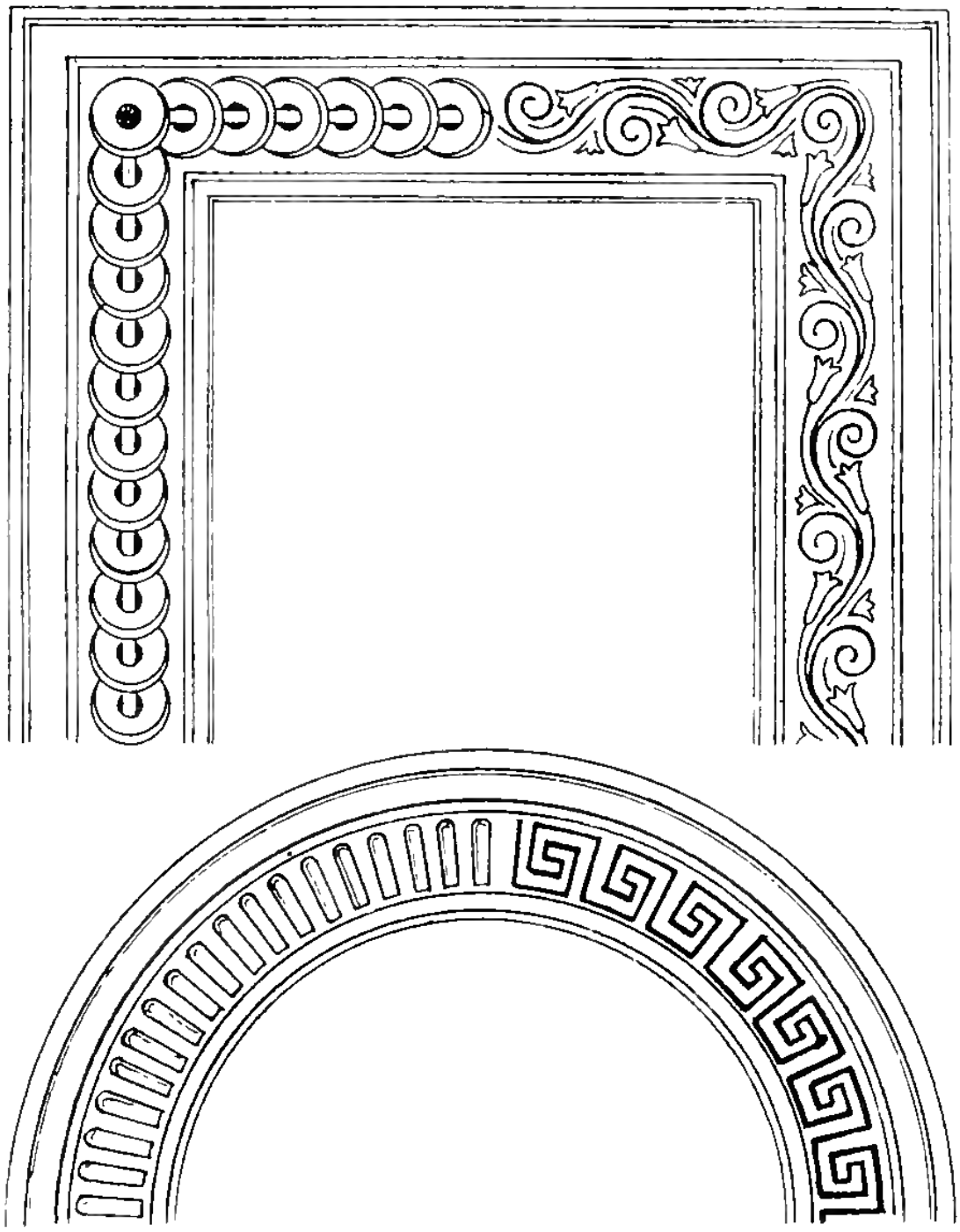


FIG. 95.—Contrasting decoration on rectangular and circular borders.

Fig. 95: Decoración contrastante en bordes rectangulares y circulares

Adoptar formas directamente de la naturaleza para la forma de cualquier artículo de uso rara vez tiene éxito, aunque las mejores formas han sido sugeridas en su mayoría por formas naturales. Los orientales, especialmente los del Extremo Oriente, han sido muy aficionados a esta imitación directa, como en vasos hechos en imitación de una pieza de bambú, de calabazas con bulbos simples y dobles, de huevos, cocos, cuernos y pezuñas de animales incluyendo el cuerno del rinoceronte, de conchas, flores, etc., pero en su mayoría necesitan soportes o pies, lo que los aparta parcialmente del realismo puro, excepto en el caso del bambú, cuya forma tampoco es particularmente bella. Cuando las tradiciones antiguas habían muerto en Inglaterra y la aplicación adecuada del ornamento a los artículos de uso era desconocida, a muchos se les ocurrió que tales objetos podrían imitarse directamente de la naturaleza. Ramitas de fucsia con una gran flor en cada una se usaron como ganchos de cortina; ramas de plantas se usaron como apliques de gas con la llama saliendo de la flor; y vasos se hicieron en imitación de la flor del arum. A veces la naturaleza misma no era bastante vasta para la imitación; cuencos de cerámica y enfriadores de vino se hicieron en imitación de cestería, broches de oro en imitación de pan trenzado, y se hicieron otras adaptaciones igualmente incongruentes. Es verdad que los japoneses a veces protegen su porcelana con una cubierta exterior de caña tejida, y las botellas cubiertas de mimbre no son desconocidas aquí. Los cafres también llevan su leche en cestas tejidas; sin embargo, a pesar de estos casos, hay una absurdidad aparente en tales diseños, sin hablar de la pobreza de invención que delatan. Tales caprichos están afortunadamente desapareciendo, desde la creación de museos y escuelas de arte ornamental, pero no están de ningún modo extinguidos.

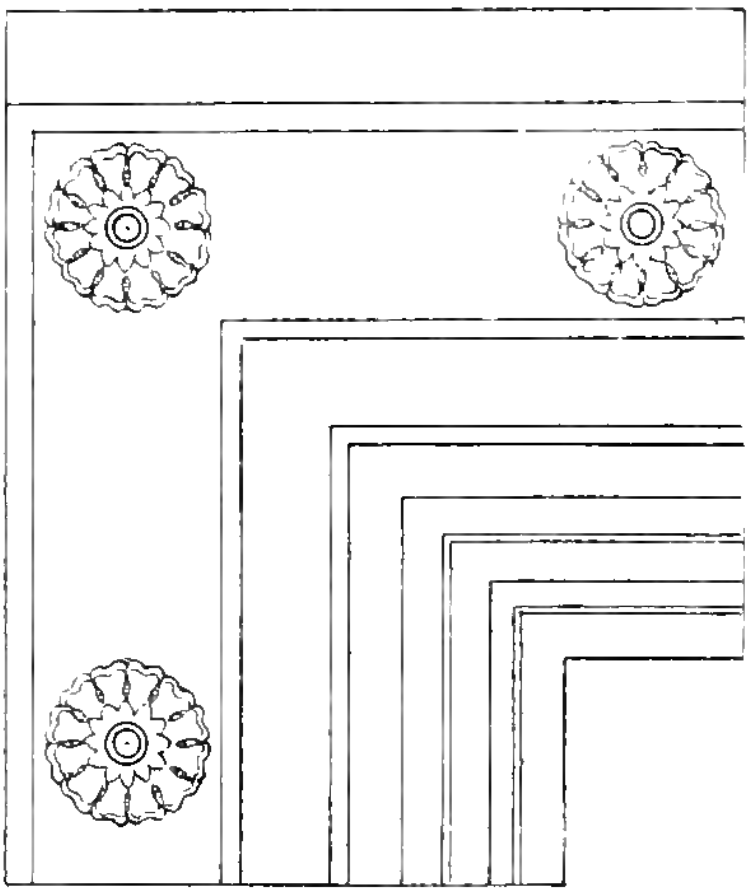


FIG. 96.—Door case at the Erechtheum showing the pateræ on the fascia.

Fig. 96: Marco de puerta en el Erecteo mostrando las pateras en la fascia

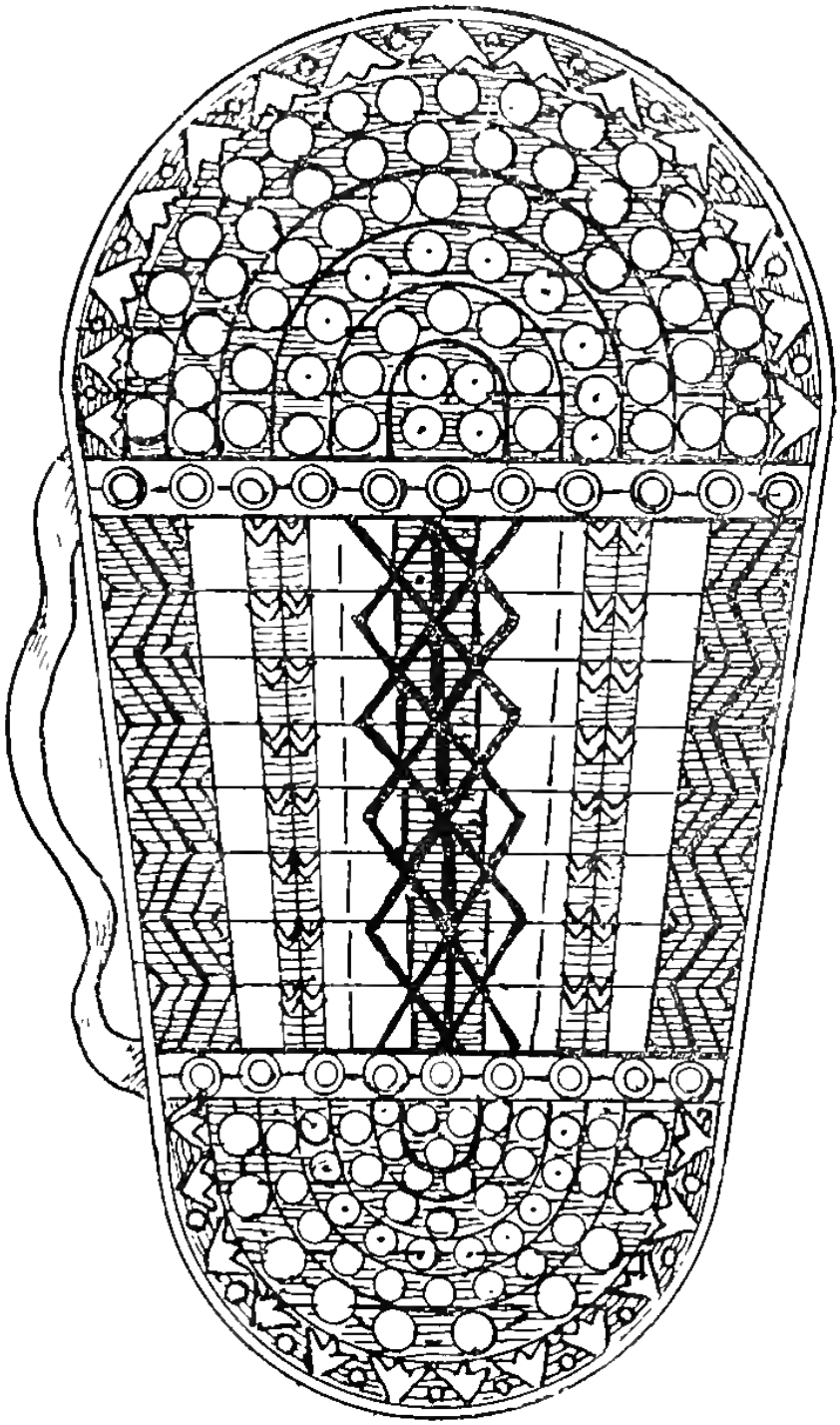
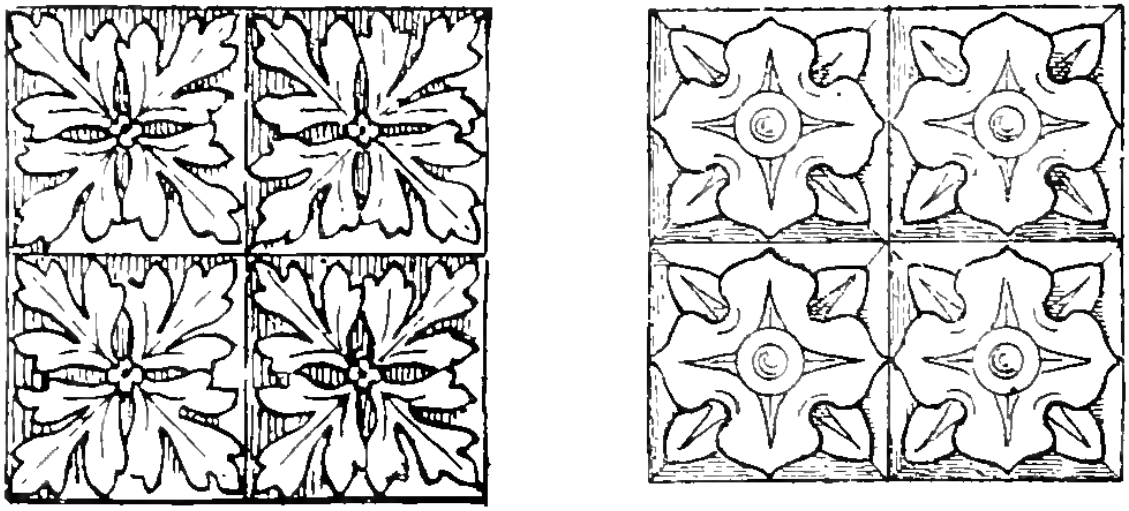


FIG. 97.—Shield made of cane and ornamented with cut shells and zigzags.

Fig. 97: Escudo salvaje hecho de caña y ornamentado con conchas cortadas y zig-zags



FIGS. 98 and 99.—Carved checkers.

Figs. 98–99: Tableros de ajedrez tallados

Cada artículo, ya sea de uso o de adorno, debe primero construirse de la manera más elegante posible para su propósito o supuesto propósito; y solo ornamentarse cuando el ornamento no parezca incongruente y no interfiera con su uso, sino solo enfatice su forma o lo alivie de la monotonía. Aunque este capítulo se limita principalmente a contornos y divisiones de superficies, se ha dicho algo sobre la aplicación del ornamento, por lo que puede observarse que la parte inferior de una pared debe tratarse con mayor severidad y sobriedad que la parte superior; pues la parte inferior está parcialmente oculta por los muebles y es más propensa a sufrir daños. Los romanos y bizantinos usaban mayormente mármol para las partes inferiores de las paredes en edificios magníficos, aunque en casas de menor magnificencia el mármol se imitaba con pintura, o bien se usaba decoración floral simple. Los sarracenos también empleaban mármol, pero cuando no era fácil de obtener, los azulejos tomaban su lugar. Los medievales usaban mármol, panelado de madera o tapices, y cuando las paredes estaban totalmente pintadas, a menudo imitaban los materiales más costosos. Las figuras geométricas o los diapers son los más apropiados para esta parte, cuando está pintada o empapelada. La parte de la pared por encima de esta puede tratarse con mayor libertad y elaboración. La parte de la pared al nivel de los ojos debe recibir mayor acabado, a menos que haya una cornisa con figuras o una clase superior de ornamento a mayor escala.

CAPÍTULO 6

Las Seis Clases del Ornamento

Habiendo considerado previamente los principales elementos del ornamento, es ahora aconsejable clasificar el ornamento de acuerdo con los espacios que debe llenar, y estos pueden dividirse aproximadamente en seis clases o grandes divisiones, como sigue:

1. Superficies uniformes, como suelos, paredes y techos.

2. Bandas horizontales, como cornisas, etc.

3. Bandas perpendiculares, como paneles de pilares, pilastras, franjas, etc.

4. Disposiciones simétricas, como paneles, ya sean rectangulares o de figuras curvas cerradas.

5. Disposiciones simétricas compuestas de líneas rectas y curvas o de curvas compuestas, como enjutas, paneles de líneas curvas y rectas.

6. Espacios asimétricos formados por líneas rectas o curvas, o por ambas.

Las superficies uniformes de grandes áreas indivisas se decoran mayormente de las siguientes maneras: con patrones generales, con diapers, tableros de ajedrez, espolvoreado o punteado. Los patrones generales pueden ser simétricos, equilibrados o unilaterales, y se dibujan, pintan, modelan o tallan. El patrón típico, si es simétrico, no tiene

[Página 81]

[ESPACIO PARA IMAGEN —]

[Página 82]

dos piezas del ornamento iguales en una mitad; y si es equilibrado o unilateral, no tiene dos piezas iguales; de modo que el conjunto está lleno de interés por su variedad. Sin embargo, raramente se ve, pues a menos que el artista lo haga para su propio deleite, pocos aficionados quieren pagarlo. Se simula en papeles pintados por la repetición de una pieza del ancho del papel (Fig. 143), llamada repetición; por estarcido o espolvoreado de la repetición, si está pintada; y por repeticiones de molde, si está en yeso. Este es uno de los sustitutos baratos de la cosa real que impregna el arte europeo. Los chinos antiguamente suministraban papeles pintados que cubrían toda una habitación sin repetición.

Un patrón de diaper es propiamente uno contenido en alguna figura geométrica repetitiva no compuesta de líneas rectas. En el trabajo sarraceno y morisco se encuentran principalmente diapers reales, con una estructura geométrica superpuesta a algunos patrones florales entrelazados (Fig. 101). El nombre diaper viene de jaspe, a través del bajo latín diasperum, italiano diasprio o francés diapré, y se aplicó originalmente a tejidos de Oriente (véanse Figs. 101, 106, 107, 109 y 110). Estos eran en su mayoría de seda cubierta con pequeños patrones en color que sugerían la apariencia de las vetas del jaspe.

En el lenguaje vulgar, se aplica ahora a todos los patrones encerrados en una forma geométrica repetitiva. Los zócalos en decoración pintada eran mayormente diaperados, como puede verse en una de las iglesias de San Francisco en Asís; y en la Sainte Chapelle de París, los diapers están en colgaduras pintadas; en la Capilla de la Arena en Padua, el zócalo está pintado en imitación de paneles de mármol

Los tableros de ajedrez y las redes que encierran patrones tallados se encuentran en las paredes de catedrales e iglesias góticas (Figs. 98, 99). Cuando el espacio cubierto con tableros de ajedrez, redes o diapers no es demasiado grande, los patrones deben parecerse entre sí lo suficiente para dar una apariencia uniforme, siendo las variaciones solo suficientes para evitar el disgusto en una vista cercana. Dos patrones pueden a veces alternar, pero en superficies muy grandes debe introducirse otro patrón distinto, a ciertos intervalos, para aliviar la monotonía. Debe tenerse cuidado de hacer la red y el patrón de la escala apropiada para el edificio o habitación, y para la otra decoración.

Los diapers se encuentran en la decoración china y japonesa, aunque la red rectilínea es más común (Fig. 102), pero el espolvoreado es el más favorecido por ellos (Figs. 103–105). A veces se pone sobre un patrón (Fig. 104). El espolvoreado fue también un método favorito de ornamentar en la Edad Media.

FIG. 100.—Waving pattern, stamped velvet, 16th century. Italian, showing Saracenic influence.

Fig. 100: Patrón ondulante, terciopelo estampado, siglo XVI, italiano, mostrando influencia sarracena

FIG. 101.—Moresque diaper.

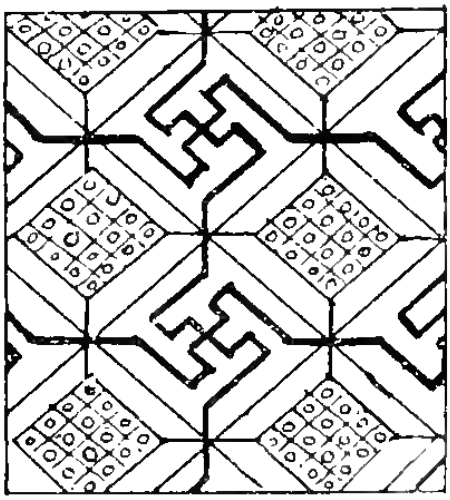


FIG. 102.—Japanese network.

Fig. 101: Diaper morisco Fig. 102: Red japonesa

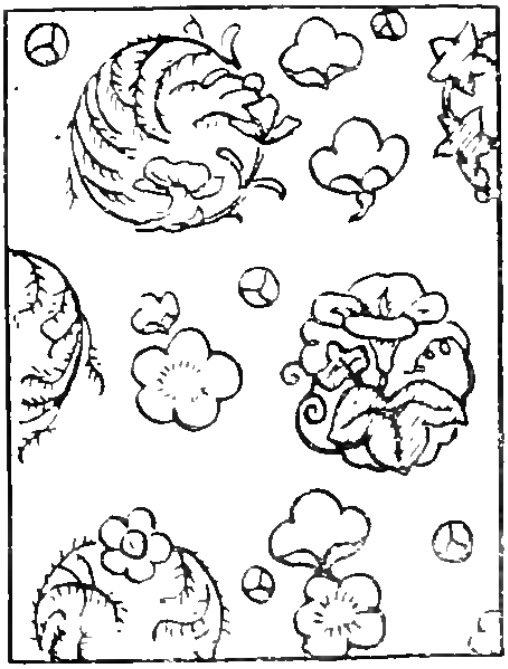


FIG. 103.—Japanese powdering.

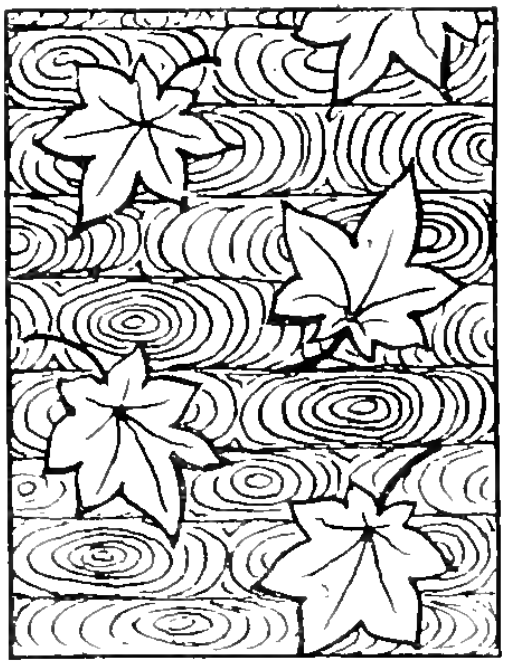


FIG. 104.—Superimposed Japanese powdering.

Figs. 103–104: Espolvoreado japonés y espolvoreado superpuesto

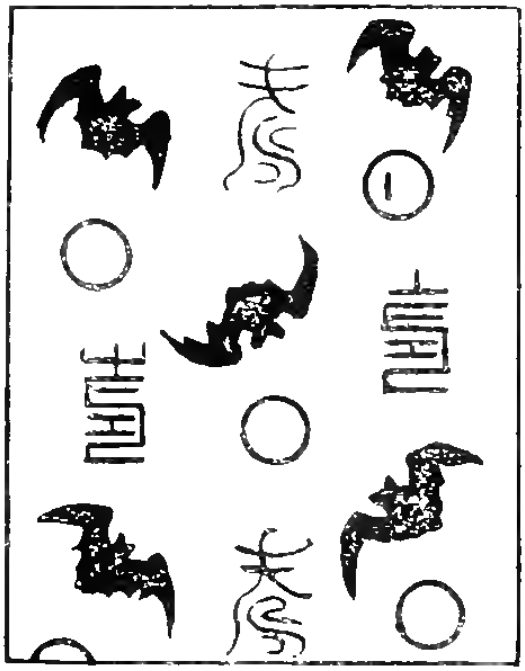


FIG. 105.—Japanese powdering.

FIG. 106.—Diaper, Italian brocade, 16th century.

Figs. 105 : Espolvoreado japonés Fig 106 : Diapers en terciopelo brocado, siglo XVI

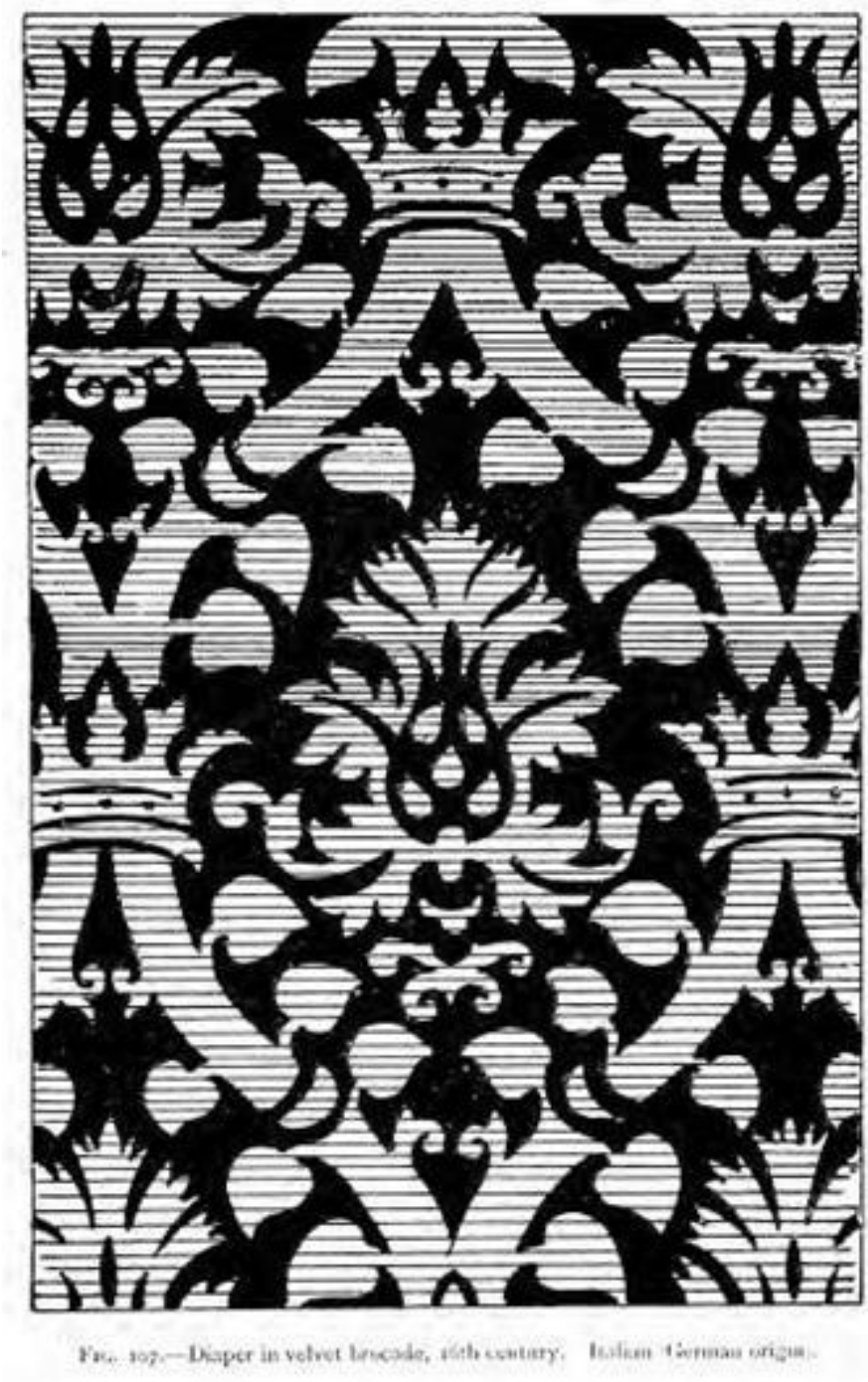


FIG. 107.—Diaper in velvet brocade, 16th century. Italian-German origin.

FIG. 107. Pañal de brocado de terciopelo, siglo XVI. Origen italo-alemán. Ejemplos de cenefas y patrones decorativos.

La segunda división es el ornamento dispuesto en bandas horizontales. Los griegos fueron preeminentes en el uso de bandas horizontales en sus decoraciones esculpidas y pintadas. Los patrones bordados o tejidos en sus vestidos, chales y cortinas, y el hermoso ornamento de sus vasos, fueron diseñados principalmente sobre este sistema. La cornisa es un elemento característico en la arquitectura griega; y si se quitan los ornamentos de banda del trabajo griego queda muy poco ornamento. Las Figs. 41, 42, 45, 49, 51, 52, 113, 114 y 115 son algunos de sus patrones de banda favoritos. Las Figs. 116 y 117 muestran algunos de los patrones en vestidos tomados de los vasos griegos. El chal (*peplos*) de Deméter en un vaso del Museo Británico tenía carreras de carros, cupidos alados, animales, pájaros y delfines en las bandas sucesivas; los chales sagrados de Minerva en el Partenón (*pepla*) solo se conocen por descripción. Uno tenía la batalla de los dioses y los gigantes tejida o bordada en él, y otro estaba ornamentado con los retratos de Antígono y Demetrio Poliorcetes (Plutarco, *Demetrio*).

El punteado a intervalos regulares era la manera favorita de decorar la superficie más grande de los vestidos. La flor circular que usualmente formaba la mancha en el ornamento griego estaba compuesta por un mayor número de pétalos que la romana, y es probablemente de origen asirio (véase Fig. 116). El trabajo sarraceno también ofrece buenos ejemplos de tratamiento de bandas horizontales (véanse Figs. 118 y 119).

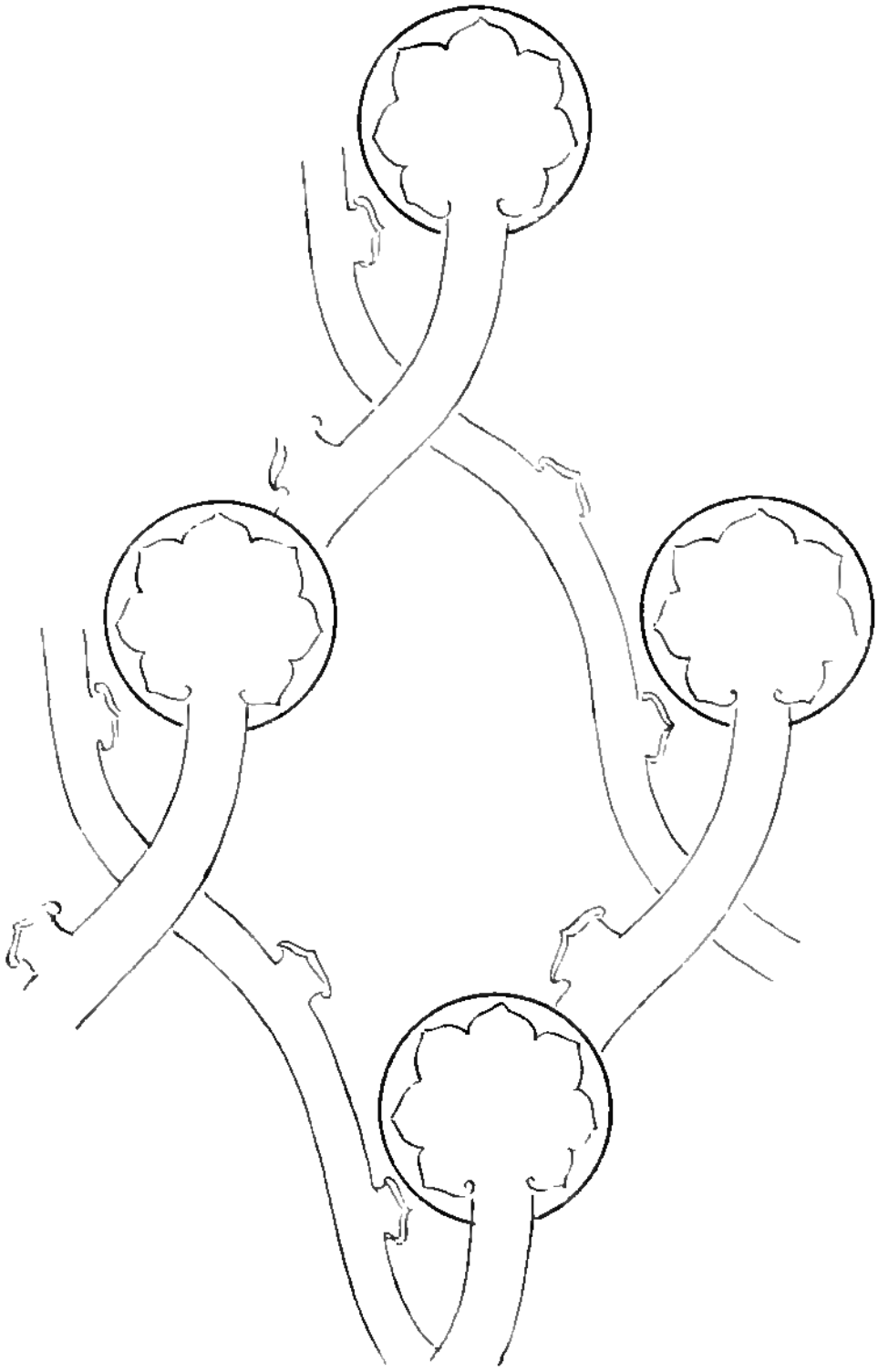


FIG. 108.—Construction lines of Fig. 109.

FIG. 108. Líneas de construcción de la Fig. 109.

FIG. 109.—Velvet brocade, 16th century. Italian.

FIG. 109-Brocado de terciopelo, ritual, italiano.

La tercera división: las bandas perpendiculares no son tan comunes en la decoración como la clase anterior; son mayormente de carácter arquitectónico y usualmente forman divisiones entre los espacios de pared en forma de paneles en pilares y pilastras. Los triglifos en las cornisas pueden incluso clasificarse en esta división, y también los intradós de los arcos en los estilos clásico y del Renacimiento; la decoración de los intradós de las vigas y de los nervios y aristas en el gótico, aunque algunos puristas dicen que da un aspecto de debilidad al arco. Cuando los intradós de los arcos son anchos en proporción a su altura pueden panelarse, y si son estrechos tratarse como paneles de pilastra, estando la base de cada lado en el arranque; las partes superiores pueden casi tocarse en la clave, o separarse por un panel circular. La decoración de los paneles de pilastra en relieve debe ser comparativamente baja, y aunque algunos de los detalles menores pueden casi hundirse en el fondo, no debe haber nada vago; el peligro que debe evitarse es la pérdida de la severidad arquitectónica en este elemento de soporte. El ornamento en una pilastra debe construirse simétricamente con los elementos más fuertes en la base y los más ligeros en la parte superior. Los mejores ejemplos de este tipo de decoración son los trabajos romano, italiano y francés del Cinquecento. Este último puede verse en las conocidas pilastras de Luis XII. Los artistas de aquellos tiempos prestaron la misma atención a la decoración de pilastras que los griegos al trabajo de bandas horizontales. Las Figs. 121, 122 y 123 muestran algunos ejemplos de decoración de pilastras. Cuando se obtiene el efecto ornamental principal, el siguiente problema a resolver es conseguir la mayor variación posible en los planos de la talla, de modo que el ornamento no tenga el aire de estar cortado con una sierra de calar, con la cara ligeramente tallada y clavada encima. A veces es bueno acentuar ciertas porciones si se tiene cuidado de evitar el punteado; ocasionalmente la pieza principal de ornamento que tiene la mayor proyección puede repetirse eco arriba por la pilastra con una especie de flujo y reflujo, solo que la mayor proyección subsidiaria debe ser menor que la principal. Los ornamentalistas modernos han insistido en que, si se introducen formas animales, deben repetirse y subir en escala de importancia según se elevan; pero este método no parece haber sido seguido por los romanos o los artistas del Renacimiento. En estos últimos encontramos a veces cupidos o niños en la misma base del panel.

FIG. 110.—Diaper in silk brocade. Italian or Spanish, 16th century; formerly used for dress purposes, but now only employed for furniture.

FIG. 110.-Pañal de brocado de seda. Italiano o español, siglo XVI; antiguamente se usaba para vestir, pero ahora solo se emplea para muebles

Fig. 112.—Stamped velvet, 11th century. Italian.

Pág. 112-Terciopelo estampado, siglo II. Italiano.

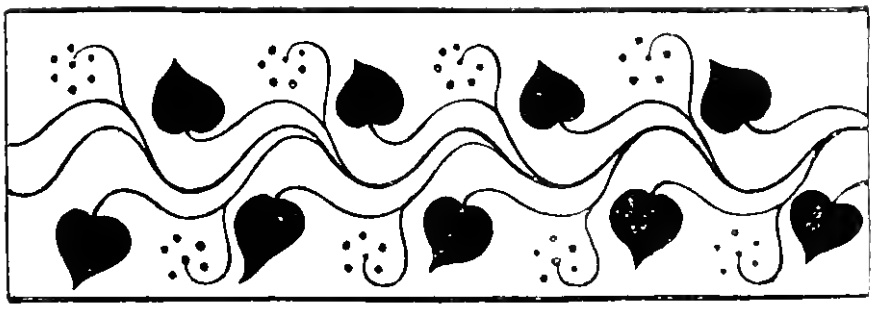


FIG. 113.—Greek ivy meander border.

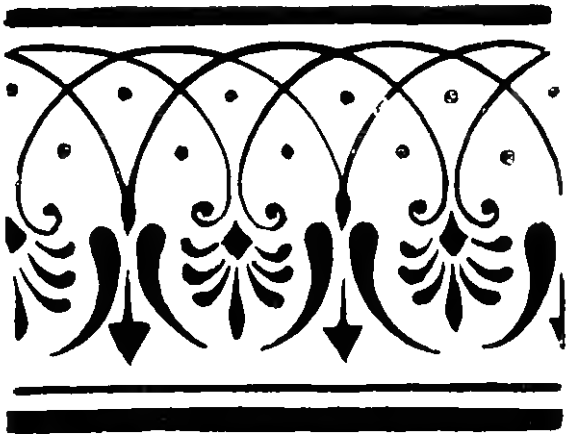


FIG. 114.—Greek border from a vase.

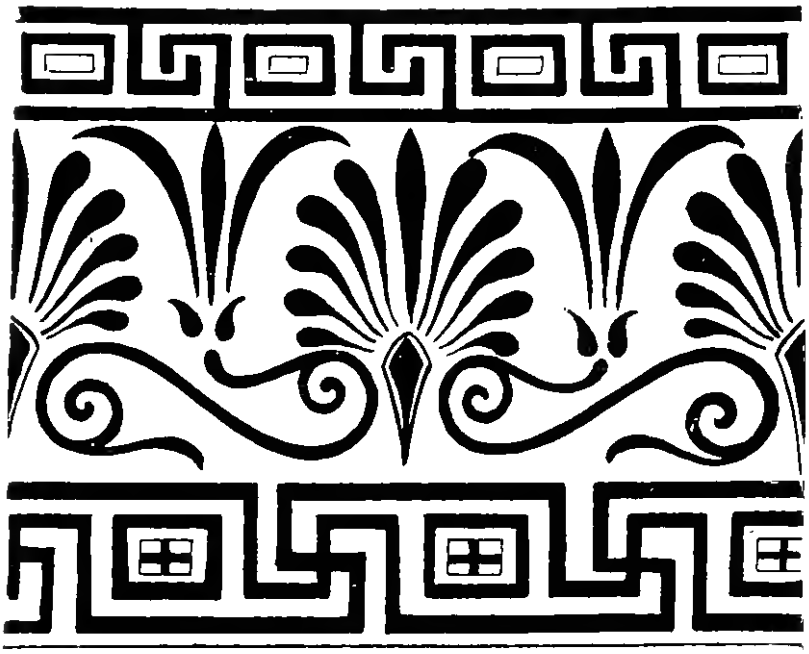
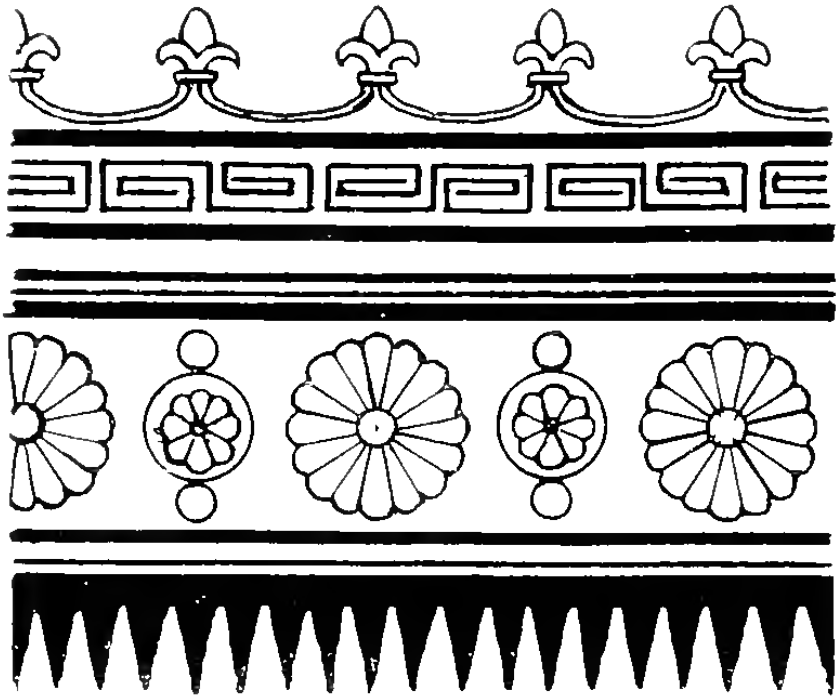


FIG. 115.—Greek border with fret bands.

FIG. 113. Borde griego con meandros de hiedra. FIG. 114. Borde griego de un jarrón. FIG. 115. Borde griego con bandas caladas.



116

117

Figs. 116 and 117.—Greek borders.

FIGURAS 116 y 117.- Bordes griegos..

118

119

FIGS. 118 and 119.—Persian borders.

FIGS. 118 y 119.- Fronteras persas

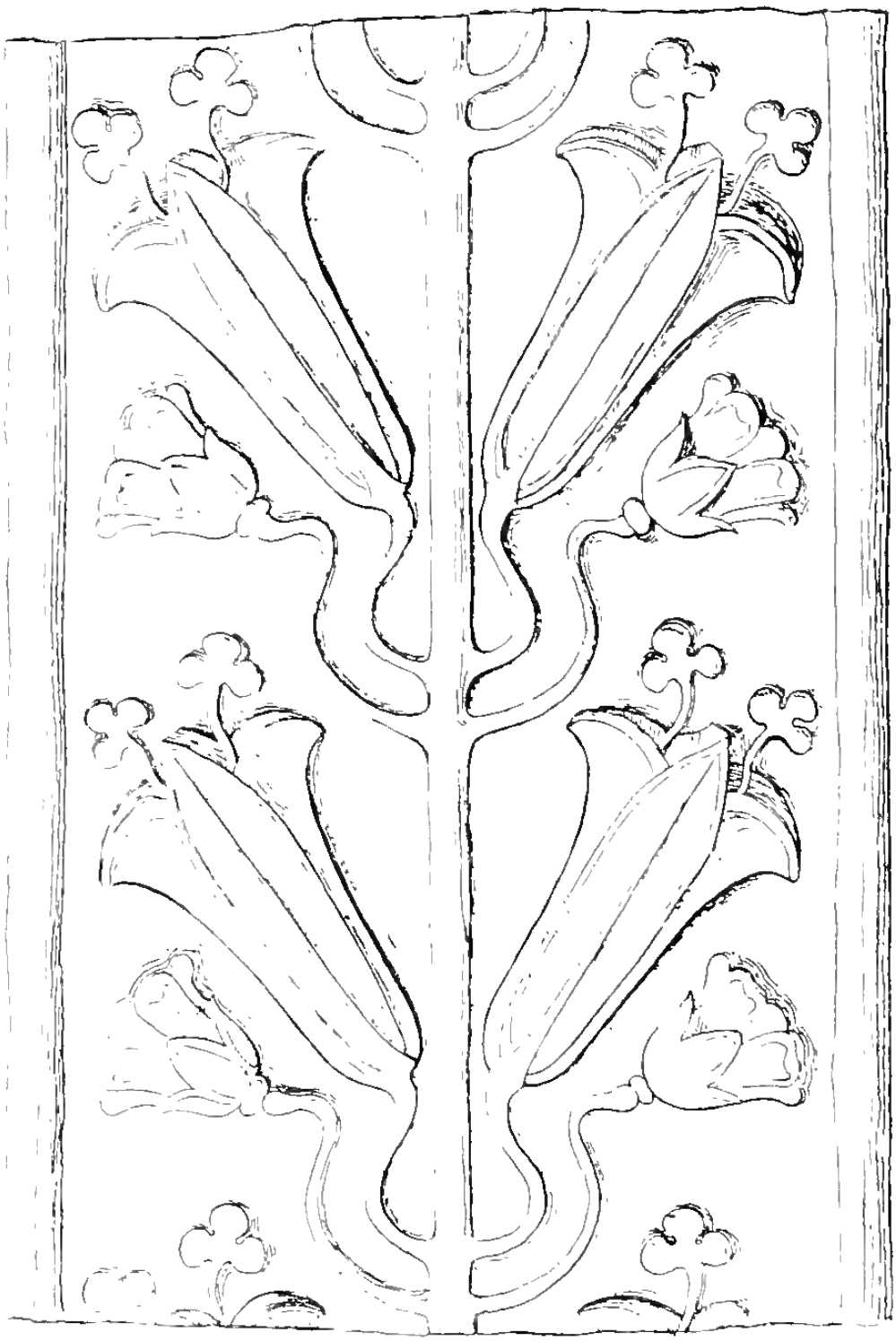


FIG. 120.—Upright lily border. Greco-Roman.

FIG. 120.-Borde de lirios verticales. Greco-romano.

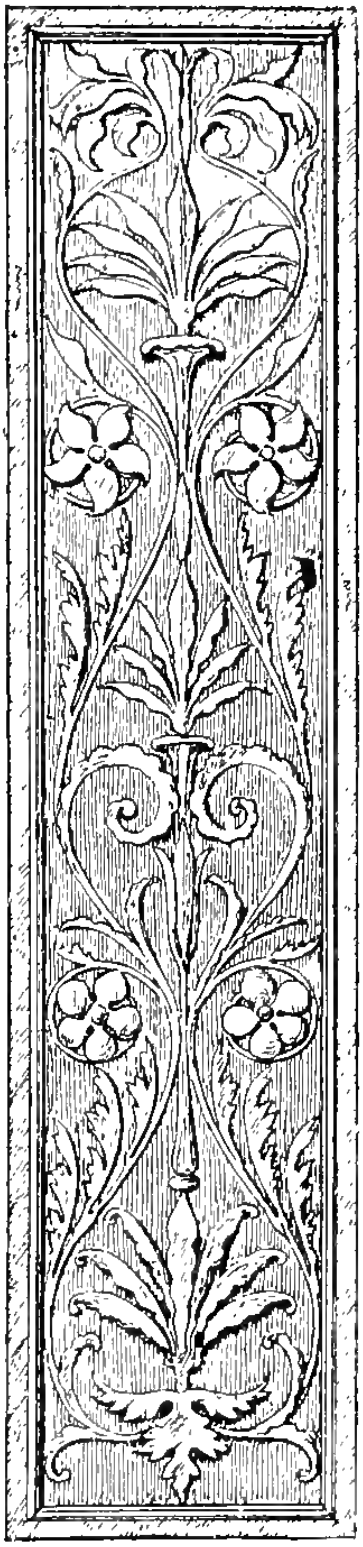


FIG. 121.—Pilaster designed by Donatello.

FIG. 121. Pilastra diseñada por Donatello

La cuarta división. — El ornamento en paneles. Los techos se han tratado en el Capítulo 4 , y los suelos no pueden tener paneles reales, así que los paneles rectangulares verticales pueden tomarse primero. Su ornamentación más simple es mediante moldura; si las molduras tienen extremos detenidos, se conocen como paneles de lino. Cuando son estrechos y sin moldurar pueden llenarse con ornamento simétrico a cada lado de un tallo vertical, ya sea puramente floral (Figs. 148 y 120), o al modo de los paneles de pilastra, o el ornamento puede brotar de jarrones en la base (Fig. 127), o pueden tener medallones centrales circulares u ovales, pateras o buttons; y en casos donde estos paneles estrechos están en una larga sucesión, cada uno puede variarse, o solo los centros pueden variarse, si se conserva el tamaño y peso de los centros; los paneles circulares y ovales en marcos moldurados deben evitarse en carpintería debido a la posibilidad de que las molduras se partan.

En el trabajo sarraceno y morisco los paneles se llenan mayormente con diapers, y en el trabajo europeo tardío era común enriquecer las esquinas, y a veces formar un centro, dejando el resto del panel liso, punteado, espolvoreado o lleno de trabajo entrelazado. En los paneles ornamentales las molduras del marco nunca deben ornamentarse totalmente (véase Fig. 128); a veces pueden ser totalmente lisas, pero si hay varias molduras, es bueno enriquecer ligeramente un miembro para conectar el marco con el panel y separarlo de los largueros y travesaños lisos; estos nunca deben tallarse cuando se usan paneles enriquecidos. Cuando se requiere gran riqueza y los paneles están tallados, la incrustación o el ornamento inciso es la mejor forma de enriquecimiento para los largueros y travesaños.

FIG. 122.—Italian Cinque-cento pilaster panel.

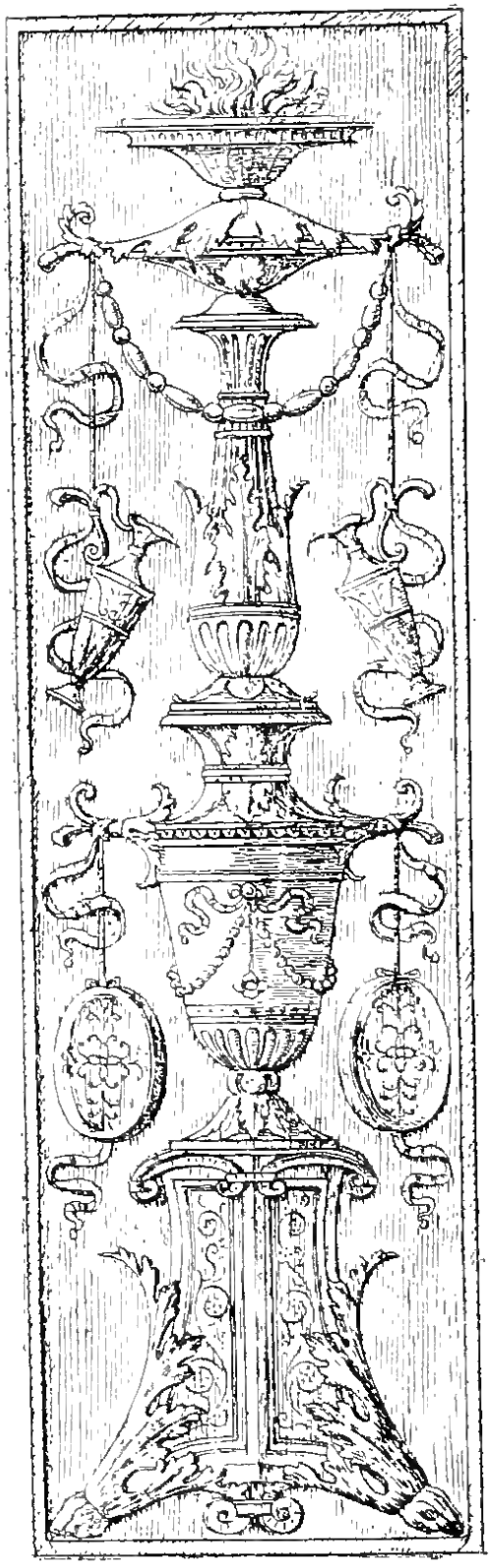


FIG. 123.—Italian pilaster decoration.

FIG. 122.-Cinque-cento italiano panel de pilastras. FIG. 123. Decoración de pilastras italianas

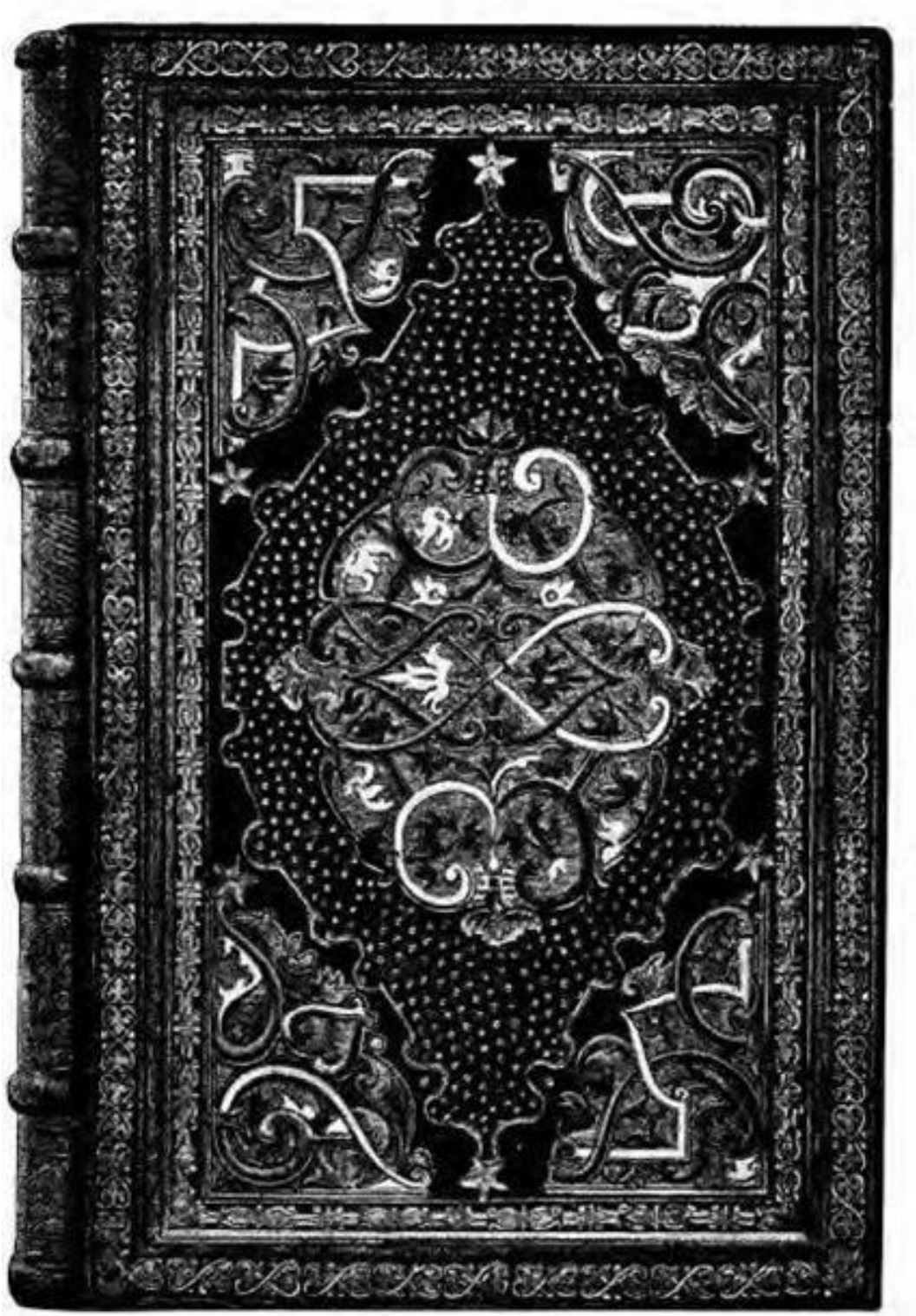


FIG. 124.—German book cover, date 1572, in four enamel colours and gold

F10. 124. Cubierta de libro alemana, fechada en 1572, en colores de esmalte y oro

FIG:. 125. Placa con trabajo de repujado. Alemana, siglo XVII.

FIG. 126. Panel veneciano que ilustra el "equilibrio" sin simetría.

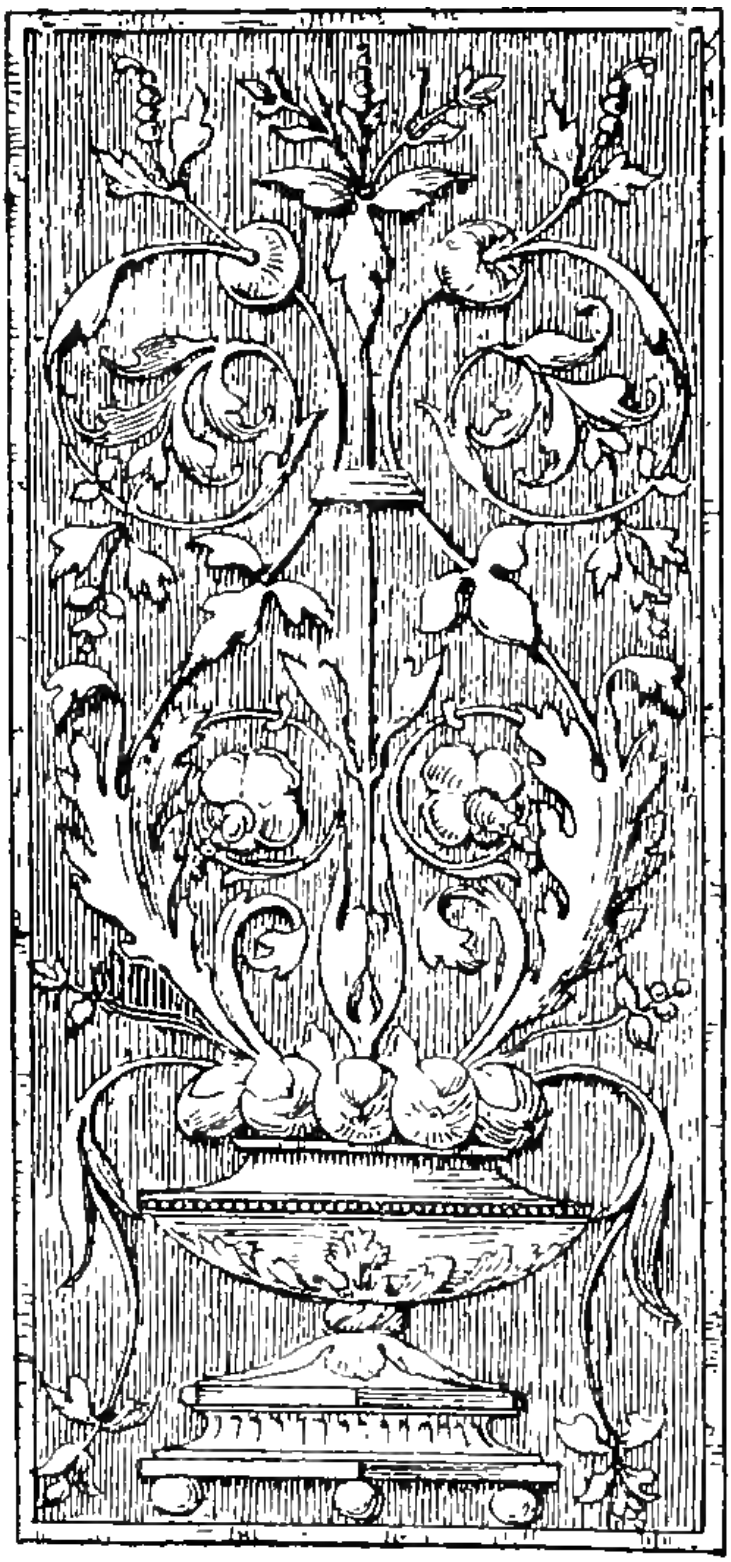


FIG. 127.—Cinque-cento panel.

FIG. 127. Panel del Cinque-cento

FIG. 128.—Renaissance panel ornament.

FIG. 128. Ornamentación de panel renacentista

Fig. 129.—Wine crater in silver from the Hildesheim treasures. Antique Roman.

Fig. 129: Crátera de vino en plata del tesoro de Hildesheim. Romano antiguo

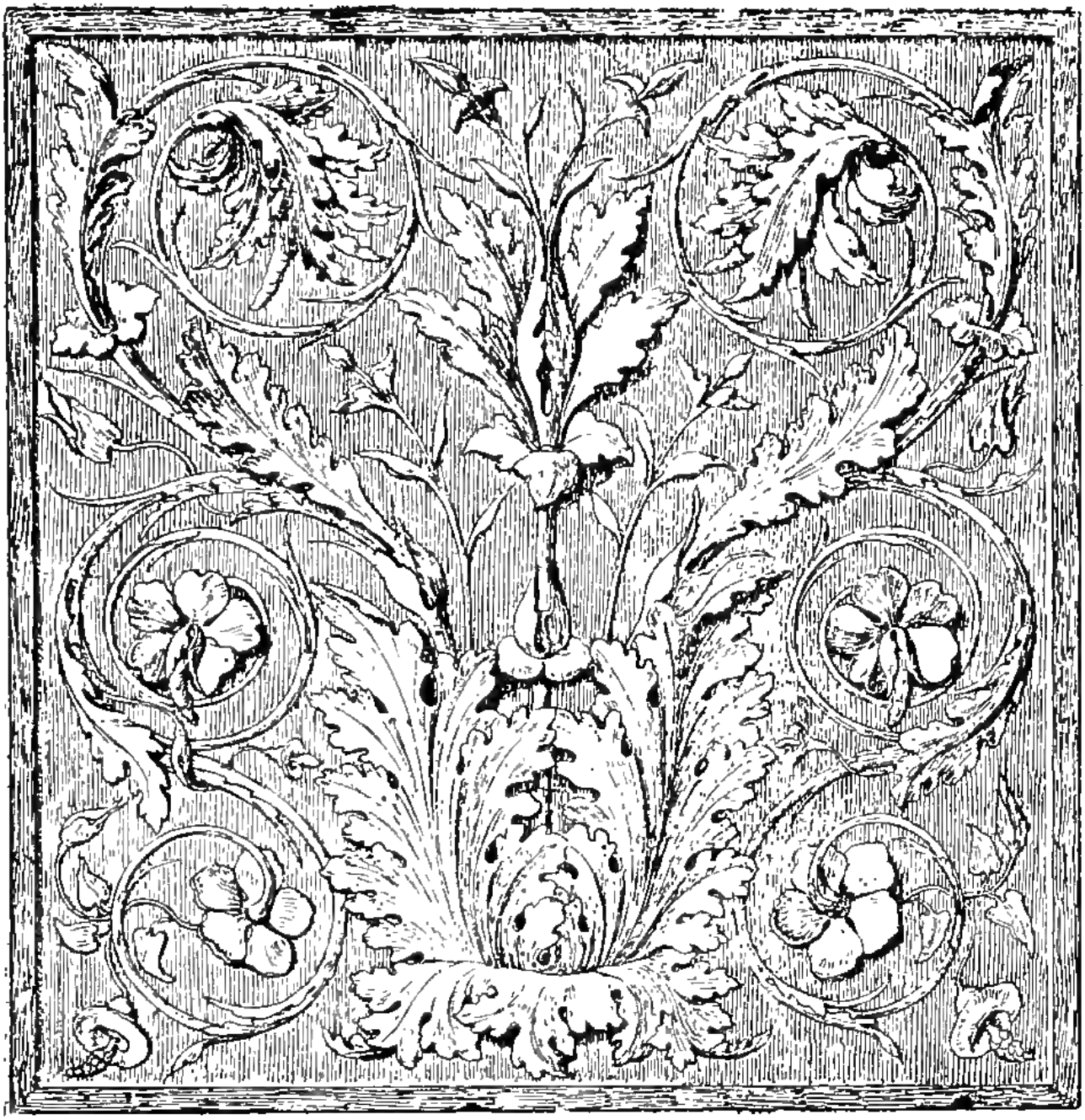


FIG. 130.—Cinque-cento floral ornament composed of the acanthus, oak leaf, convolvulus, and wild rose, &c.

Fig. 130: Ornamento floral Cinquecento compuesto de acanto, hoja de roble, convólvida y rosa silvestre

La quinta división. — Formas compuestas tales como enjutas, frontones segmentales, paneles compuestos y remates (Figs. 134, 135), el último conocido en Francia con el nombre de "fondos de lámpara", algunas armas y piezas de armadura y algunos utensilios (Fig. 133).

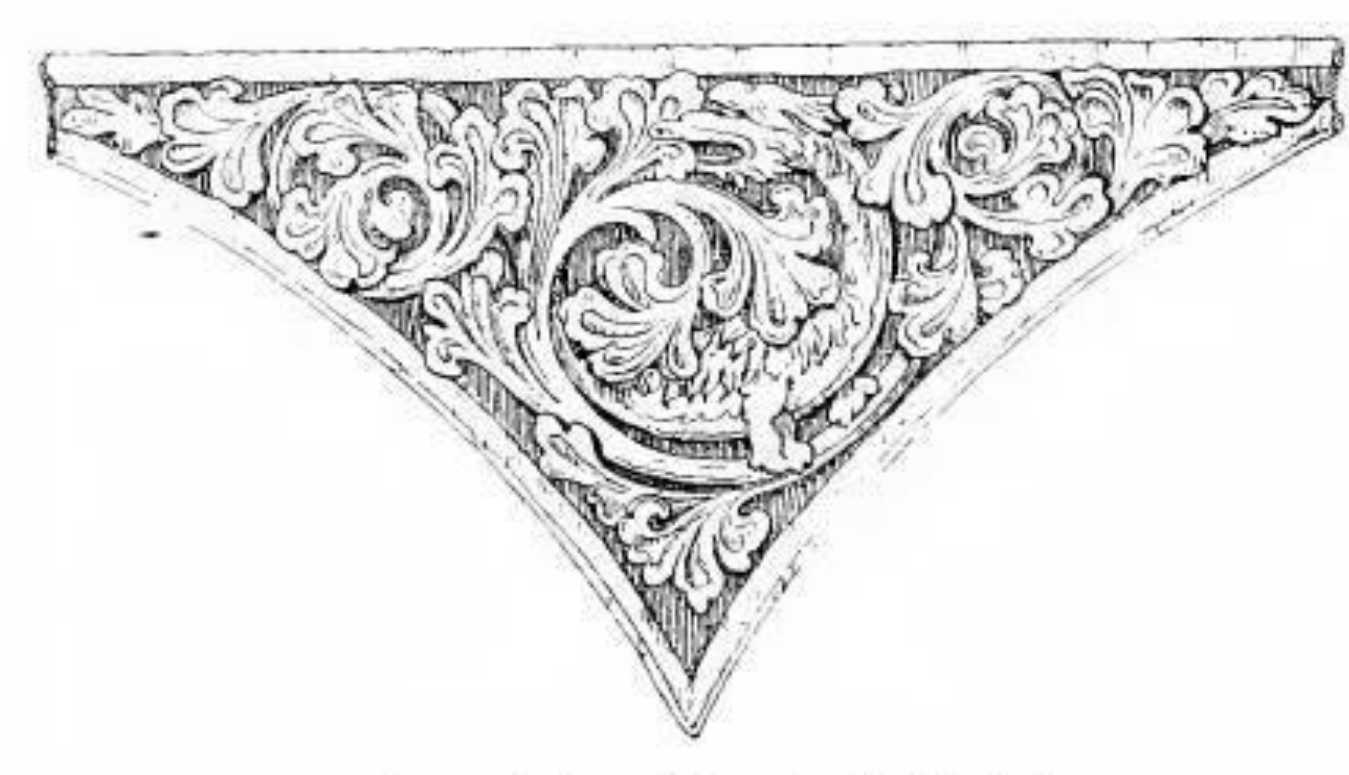


Fig. 131: Enjuta gótica de Stone Church, Kent

En las enjutas entre dos arcos puede permitirse una ligera desviación de la simetría si los lados están bien equilibrados, pero requiere gran habilidad hacer el ornamento satisfactorio (Fig. 131). Si las molduras del arco se enfatizan adecuadamente, las enjutas pueden tener un tratamiento libre y asimétrico, pues no parecen tan constructivamente importantes como los paneles de pilastras, y así se permite mayor libertad al artista. La enjuta gótica (Fig. 131) de la Iglesia de Stone, en Kent, es un buen ejemplo de equilibrio.

Fig. 132: Enjuta de Alfred Stevens

La sexta división. — Los espacios asimétricos a llenar con ornamento son raros, encontrándose mayormente en el trabajo sarraceno y en armas y utensilios, excepto en el caso de enjutas angulares compuestas por una línea vertical y horizontal y un segmento (Fig. 132); en todos estos casos, el equilibrio debe ser el principio empleado. La Fig. 132 muestra un diseño bien equilibrado para una enjuta de ángulo recto entre un arco de medio punto y una línea vertical, obra del fallecido Alfred Stevens.

Fig. 133: Panel con trofeo de armas y armadura

Fig. 134.

Figs. 134 and 135.—Tail-pieces (Renaissance), or Lamp bottoms.

Figs. 134–135: Remates (Renacimiento) o fondos de lámpara

CAPÍTULO 7

La Aplicación de las Plantas en el Ornamento

El ornamentalista está más endeudado con las plantas y las flores, tanto en materiales como en sugerencias para el diseño, que con cualquier otra división del dominio de la naturaleza. El mejor ornamento floral convencional y estético fue el resultado del estudio de plantas y flores. Aquel ornamento griego característico, la madreselva o antemión, se dice que se originó a partir de la flor del loto egipcio, o del Cuerno Sagrado, y no de la madreselva; la interpretación convencional de esta flor en el ornamento se dice que fue adaptada de las formas egipcias por los caldeos; y más tarde los hijos de aquellos antiguos adoradores de las flores, los asirios, desarrollaron el patrón en formas más ornamentadas. Los griegos a su vez se supone que copiaron el antemión de los asirios: al principio era arcaico y rígido, pero lleno de vitalidad como ornamento, y bien adaptado a sus varios usos y posiciones; y al final perfeccionado hasta tal grado de pureza estética en el Erecteo, que perdió todo rastro de cualquier planta particular, encarnando las mejores cualidades del crecimiento vegetal; pues en él vemos la vida vigorosa combinada con la gracia y la elegancia.

Otra fase del crecimiento floral y foliar, y su adecuado desarrollo en ornamento puro, puede estudiarse en las muchas rosetas de los diversos estilos. Estas son circulares en planta, y a primera vista parecerían derivarse de flores, pero son mayormente un racimo de hojas radiando como los radios de una rueda, ya sea rectas o curvas.

Hay muchas plantas —por ejemplo, la grasilla y la rubia— que tienen sus juegos de hojas dispuestos en verticilo alrededor de las articulaciones de sus tallos verticales; mirando estas hojas desde arriba notamos que la planta aparece como una roseta. Esta idea pudo haber ocurrido a los antiguos al diseñar sus rosetas.

FIG. 136.—Rosettes or pateræ from Roman ornament, composed of leaf and floral forms.

Los resultados obtenidos agrupando un racimo de hojas de esta manera son más finos y fuertes en apariencia que cualquier imitación de flores, particularmente en trabajo esculpido (véase Fig. 136). Las hojuelas y brácteas que crecen en las uniones de tallos y hojas también proporcionaron ideas y formas para la composición de rosetas y ornamento similar; pero se hace mayor uso de estas brácteas en lo que se llama "revestir" tallos o vainas, algunas variedades de las cuales se ilustran en las Figs. 137 y 157; de hecho, muy buen ornamento se compone a menudo de un tallo o meandro revestido con estas brácteas solas. Las formas de

raíz no se usan mucho en el ornamento europeo, aunque la decoración india, sarracena y medieval abunda en ejemplos del tratamiento de raíces (véase Fig. 138). La objeción a su uso es que da a todo el ornamento la apariencia de haber sido arrancado y colgado a secar. Esta será siempre una objeción a su uso, a menos que la raíz pueda mostrarse en el suelo; por consiguiente, los artistas romanos y del Renacimiento dejaban que su ornamento brotara de jarrones o racimos de hojas. Cuando se usan raíces, está claro que debe tomarse solo el contorno general de la raíz, y expresarse simplemente el carácter del crecimiento, para evitar la confusión y la oscuridad.

FIG. 137.—Bracts used for "clothing" stems in scrolls, &c.

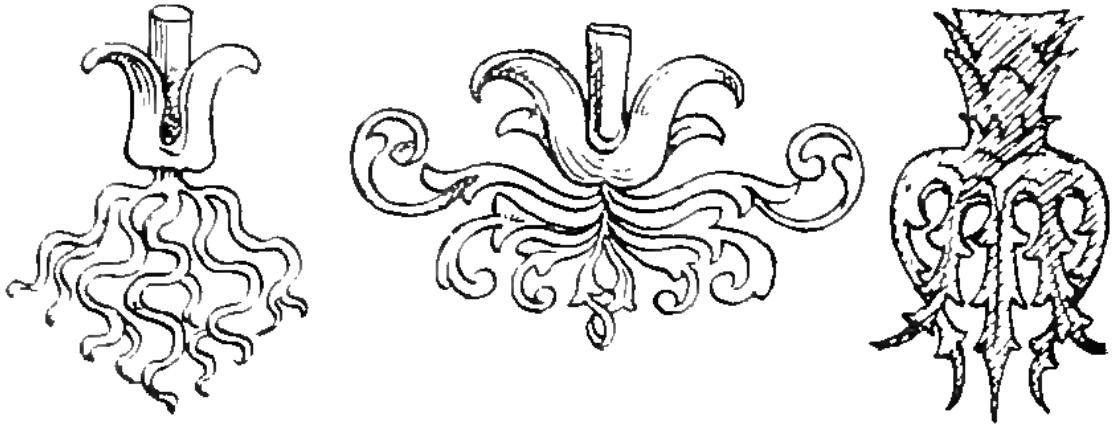


FIG. 138.—Mediæval and Oriental root forms.

Como regla, todas las redundancias, excrecencias y caprichos accidentales del crecimiento que podrían ser interesantes para un botánico deben evitarse en la interpretación decorativa de la forma vegetal; la forma media y las bellezas más elevadas deben expresarse solas. Aunque esto pueda parecer una paradoja, cuanto menos realistas hagamos nuestros diseños, más naturaleza pondremos en ellos. Debemos esforzarnos en poner las formas más perfectas de la naturaleza en nuestro ornamento, evitando las que son pobres y raquíticas, así como las sobrenutridas y rankias, aunque la naturaleza abunda en ambas.

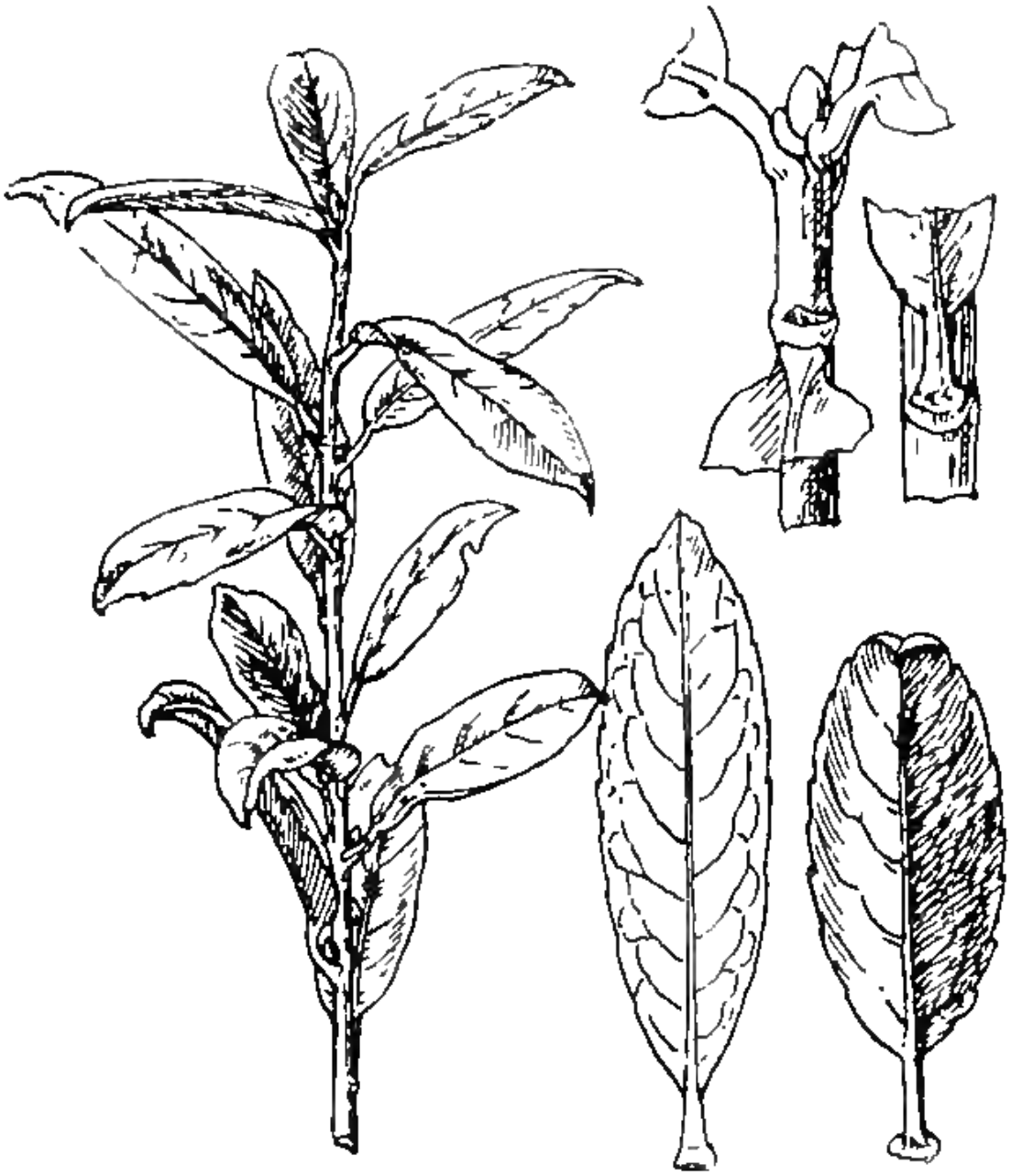
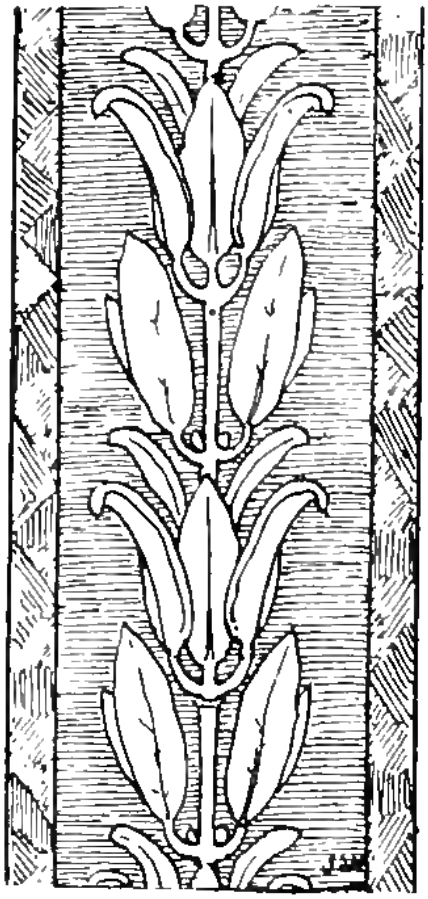


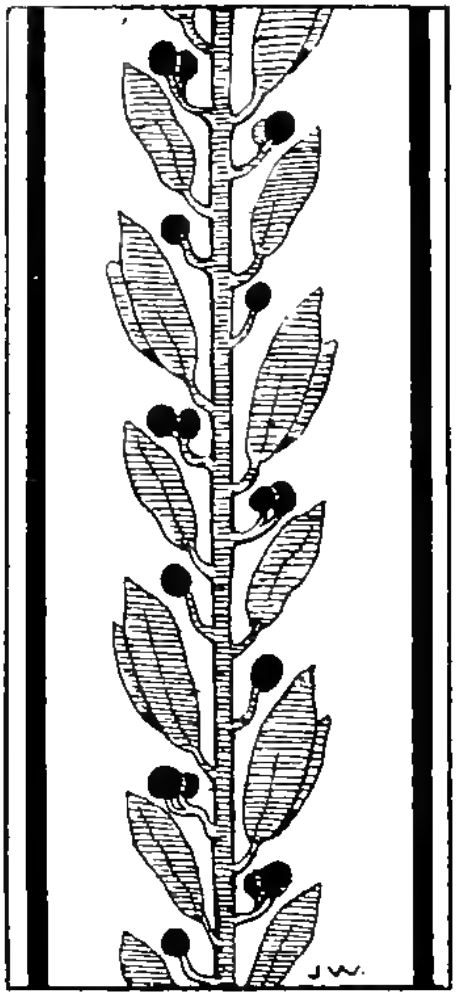
FIG. 139.—Laurel from nature.

En el ornamento persa encontramos formas florales y vegetales tratadas de manera totalmente decorativa (Figs. 118 y 119); el clavel y el jacinto eran tan favoritos de los decoradores persas como el arce y la vid lo eran en el trabajo medieval, el loto y el papiro en el egipcio, la peonía en el chino y el crisantemo en el japonés; mientras que estilos como el griego, romano, celta y sarraceno son más puramente convencionales y, sin tener mucho realismo, están aún basados en formas naturales.

(Existen muchos estilos de ornamentación persa: el de los aqueménidas, probablemente el de los macedonios tras la conquista de Persia por Alejandro Magno, el de los sasánidas, el de los sarracenos tras su conquista del país, y su ornamentación sin duda fue influenciada por la posterior conquista mongola. Aquella ornamentación que generalmente se denomina persa, salvo la obra moderna, parece ser sarracena.)



140



141

FIGS. 140 and 141.—Borders derived from the laurel.

Los estudiantes de diseño no pueden ser demasiado fuertemente aconsejados a cultivar el hábito de hacer dibujos correctos de todas clases de plantas, tanto en flor como en fruto, especialmente las de flor simple y crecimiento sencillo, acompañados de notas cuidadosas de la construcción en las uniones de tallo y hoja.

El análisis botánico de una planta puede servir a un fin científico y ser útil para mostrar al estudiante la construcción de la planta, pero produce un muy pobre resultado en un diseño

artístico. Landor, el poeta, dijo que era un acto de crueldad cortar una flor de su tallo: sería interesante conocer su opinión de aquella escuela que cree en diseccionar plantas para encontrar "nuevas formas", muchos de cuyos diseños presentan novedades que la naturaleza nunca soñó, tales como hojas pulcramente cortadas por la mitad, alzados y secciones de pétalos, estambres, pistilos, vainas de semillas y otras formas curiosas sugeridas por estas disecciones, de modo que el diseño cuando se completa es una preparación anatómica, y ciertamente inocente de cualquier violación del segundo mandamiento. Una sección a través de algunas flores puede, sin embargo, dar sugerencias de contorno para algún ornamento plano. El testimonio del mejor diseño decorativo antiguo está en contra de esta práctica. Es refrescante ver que en Inglaterra se está produciendo una reacción, debida principalmente a los esfuerzos de hombres como sir Edward Burne-Jones, los señores Morris, Crane y algunos otros, que prefieren la naturaleza a la novedad.

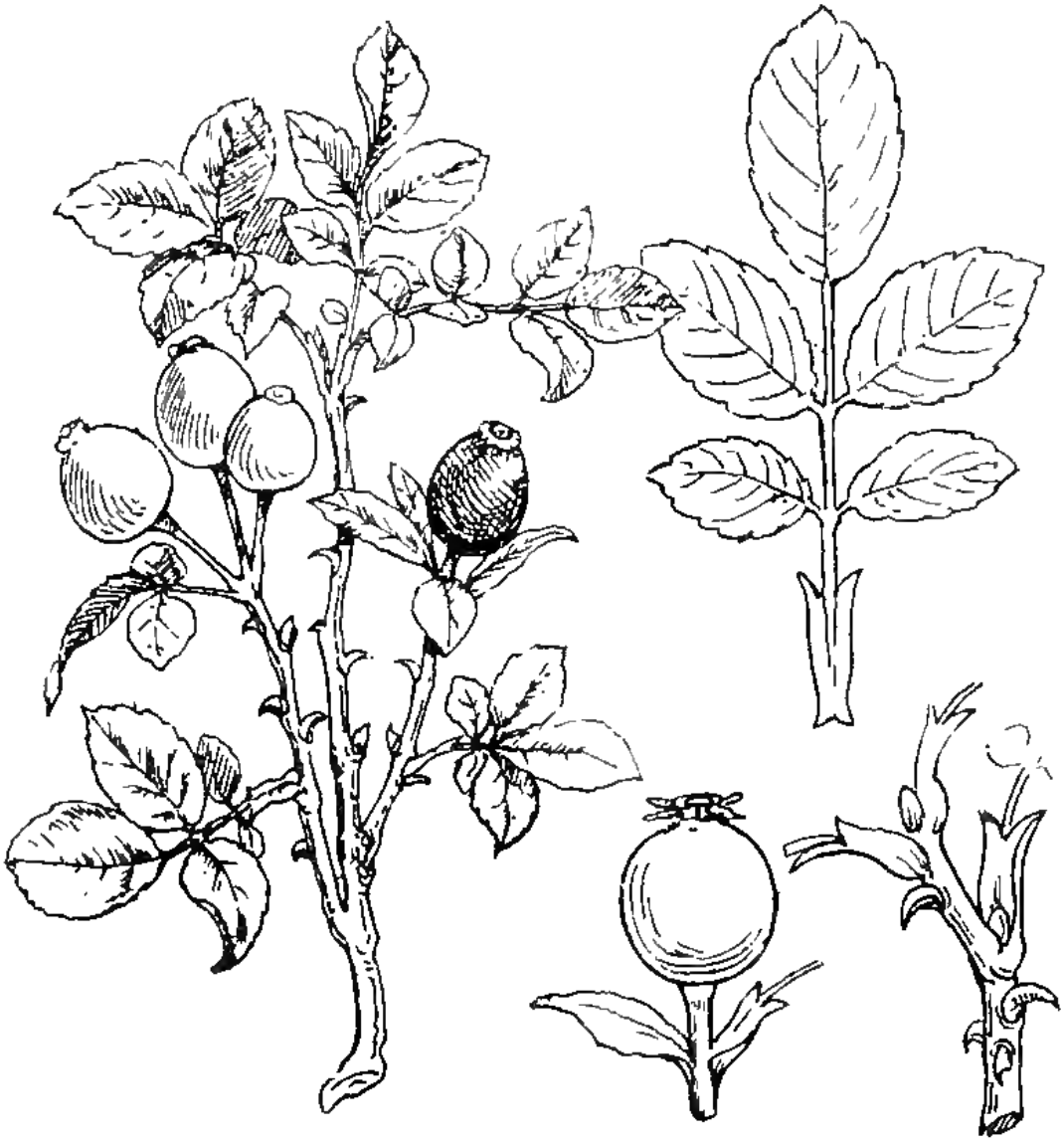


FIG. 142.—Wild rose from nature.

Al seleccionar plantas para propósitos particulares, es bueno tener en cuenta el material a decorar, ya sea tejido, madera o trabajo de metal, y elegir el tipo mejor adaptado al propósito —como la campanilla, la amapola silvestre, las gramíneas y los helechos delicados para muselinas, algodones y encaje; el roble, el naranjo, el limonero, el granado y la malva para talla en madera y piedra, y para trabajos de hierro—. Al mismo tiempo, no se debe aconsejar una adherencia demasiado rígida a estos principios. Lo más importante es adherirse al crecimiento y carácter de la planta que usamos; por ejemplo, una planta como el laurel (Fig. 139) es la más adecuada para un borde vertical u horizontal (véanse Figs. 140, 141). La rosa silvestre (Fig. 142) y el limón (Fig. 145) son ambos más adecuados. (Véanse para ilustraciones las Figs. 147 y 148.) Una vid rastrera hace una buena decoración de techo, y fue así usada por los mosaicistas bizantinos.

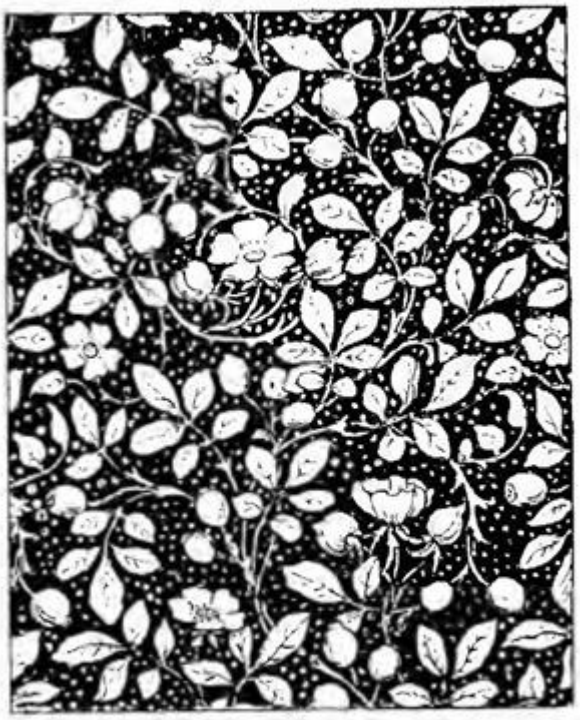


FIG. 143.—Design for a paper-hanging from the wild rose.

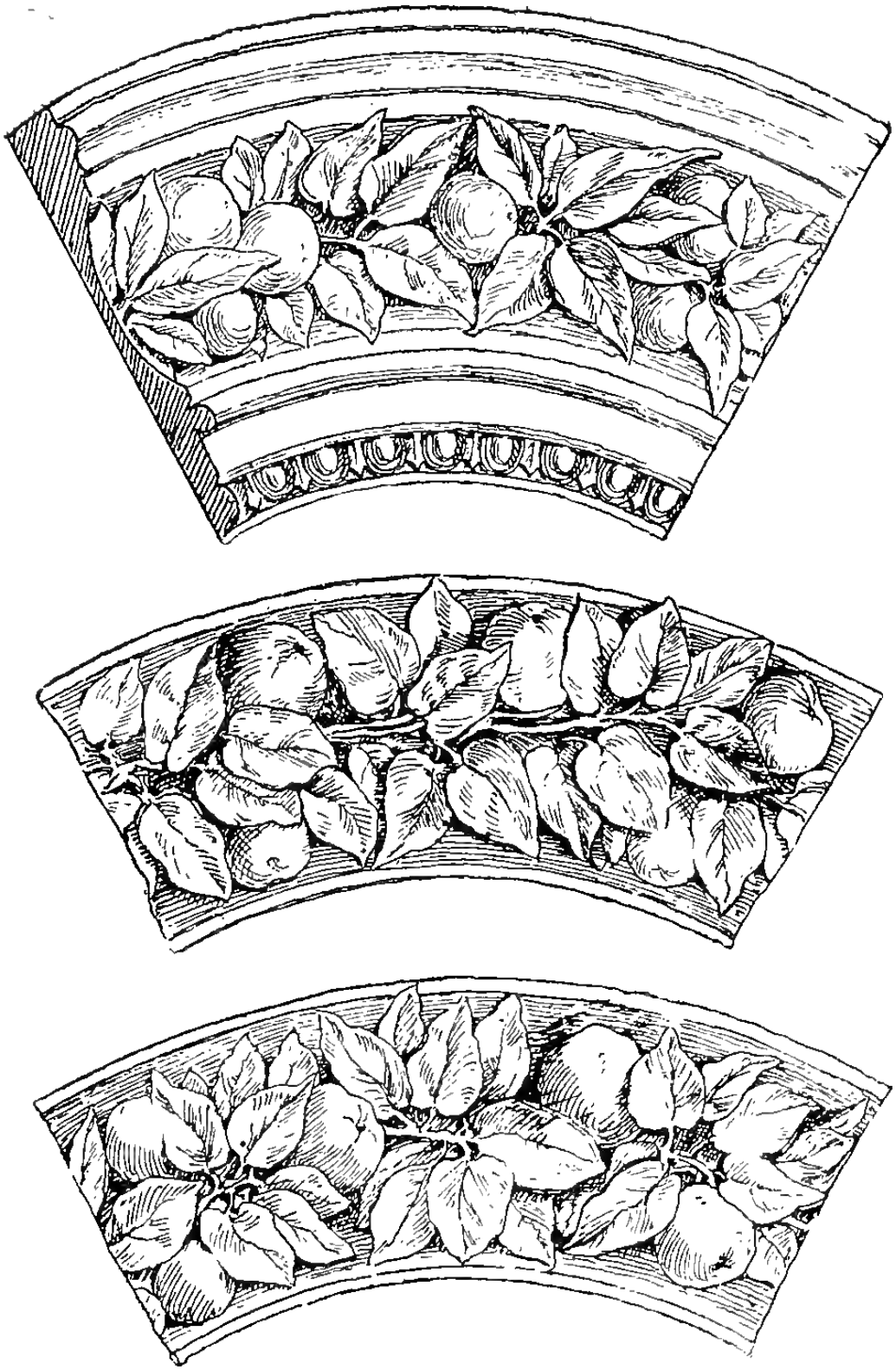


FIG. 144.—Borders of medallions in enamelled earthenware by Luca della Robbia.

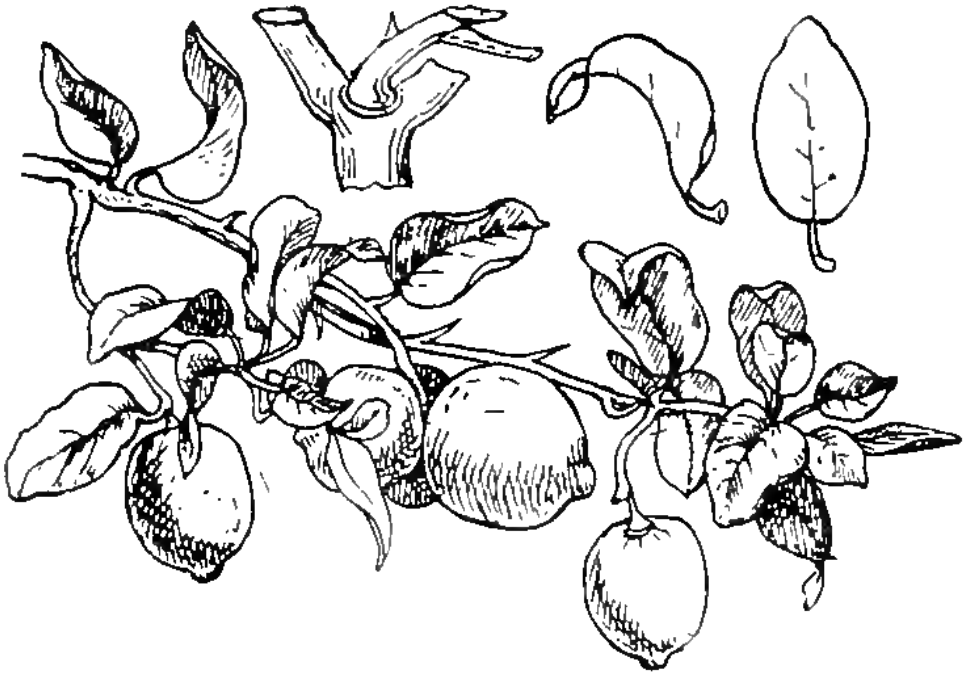


FIG. 145.—Lemon from nature.

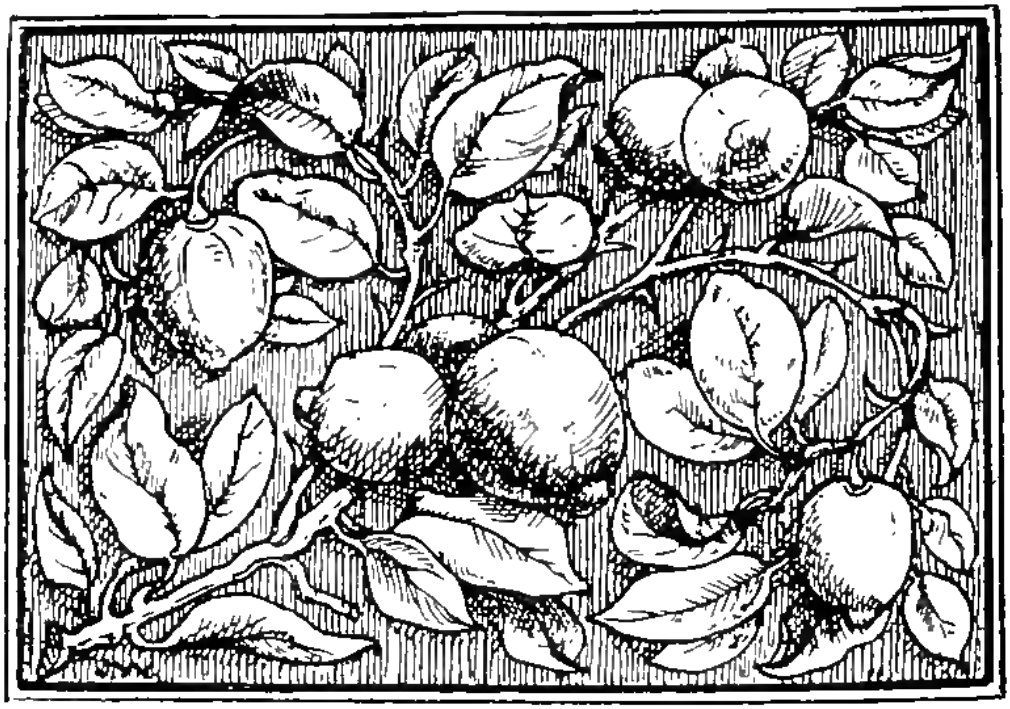


FIG. 146.—Design for a carved wood panel from the lemon plant.

FIG. 147.—Tiger lily from nature.

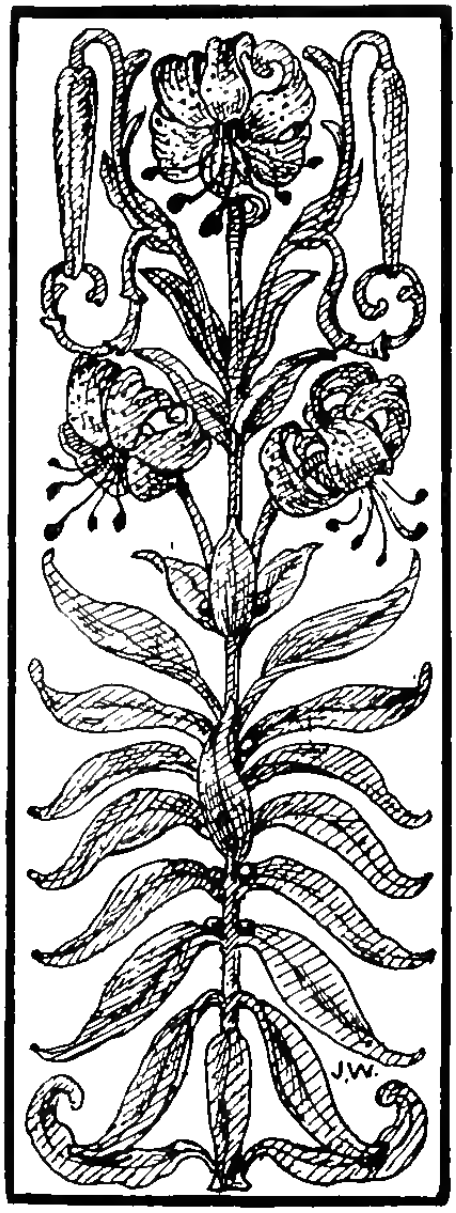


FIG. 148.—Panel arrangement from the Tiger lily.

Por último, las plantas de crecimiento horizontal, como el diente de león, la margarita, etc., vistas desde arriba, podrían adaptarse mejor a un suelo, una alfombra o un cubierto de mesa.

FIG. 140.—Acanthus Mollis from nature.

El conocido acanto convencional y sus variedades deben describirse ahora. Ha habido diversas sugerencias sobre la planta idéntica de la cual se deriva el ornamento del acanto, pero, como el antemión de los griegos, hay cierta oscuridad al respecto. La historia que cuenta Vitruvio del escultor Calímaco, a quien se le sugirió el capitel corintio al encontrar la planta creciendo alrededor de una cesta cubierta por una teja cuadrada, es plausible y ciertamente

bonita (Vit. lib. 4, cap. 1). En cualquier caso, Calímaco es acreditado por Vitruvio con el primer uso del acanto en capiteles. Las formas ornamentales del acanto se parecen poco a la hoja natural (véanse Figs. 149, 150, 151 y 152).

FIG. 150.—Acanthus Spinosus from nature.

Las dos últimas son hojas de capiteles griegos, las dos primeras se han dibujado del natural. El acanto, tal como lo conocemos en los capiteles de los órdenes corintio griego y romano, y el compuesto romano, es una creación artística, adaptada para satisfacer las exigencias de un gran estilo de arquitectura, y no una imitación de una hoja particular. La diferencia característica del ornamento clásico respecto a la hoja natural reside en los "canalillos" que arrancan de los "ojos" en la base de las hojuelas y, algo al contrario de la naturaleza, se estrechan hacia abajo hasta la base de la hoja; estos canalillos, junto con el tallo central, imparten esa fuerza y dignidad que son necesarias para el follaje arquitectónico, especialmente cuando adorna la campana de un capitel (véase Fig. 154). Los canalillos son menos importantes y, en consecuencia, menos marcados en ejemplos de trabajo menor, como puede encontrarse en el acanto de candelabros y paneles, en los que no se requiere fuerza constructiva.

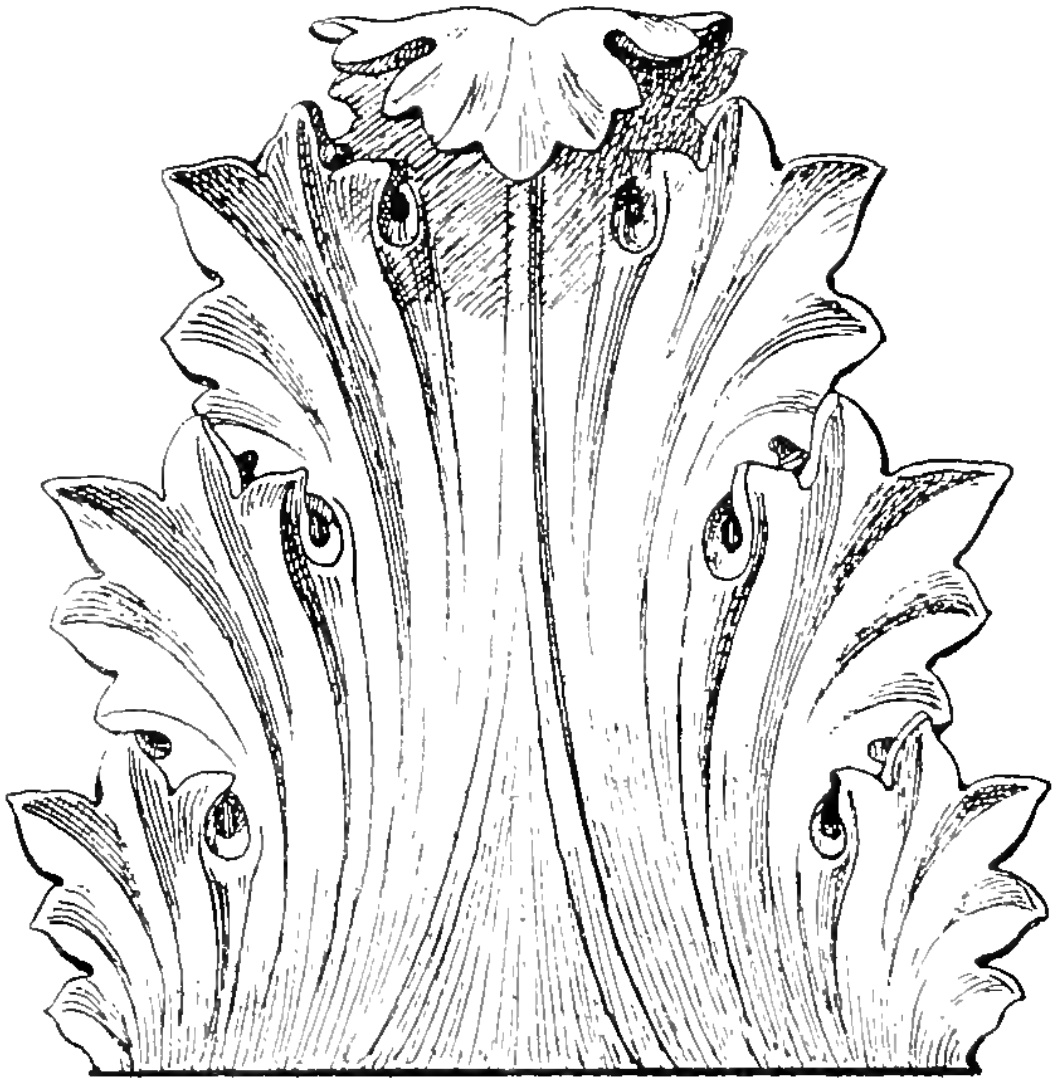


FIG. 151.—Greek acanthus leaf from a capital of the Tower of the Winds.

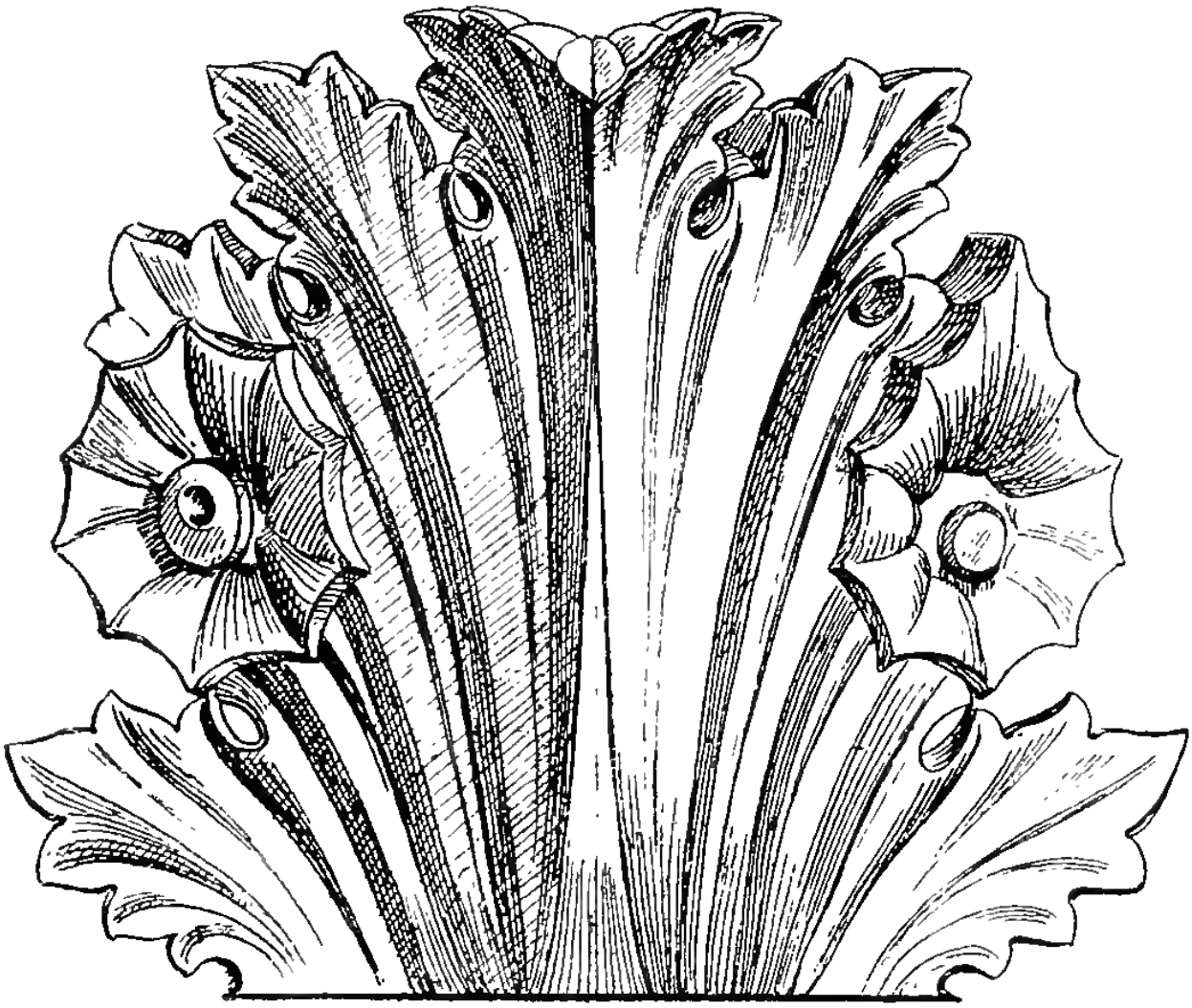


FIG. 152.—Greek acanthus leaf with flowers from a capital of the Choragic Monument of Lysikrates.

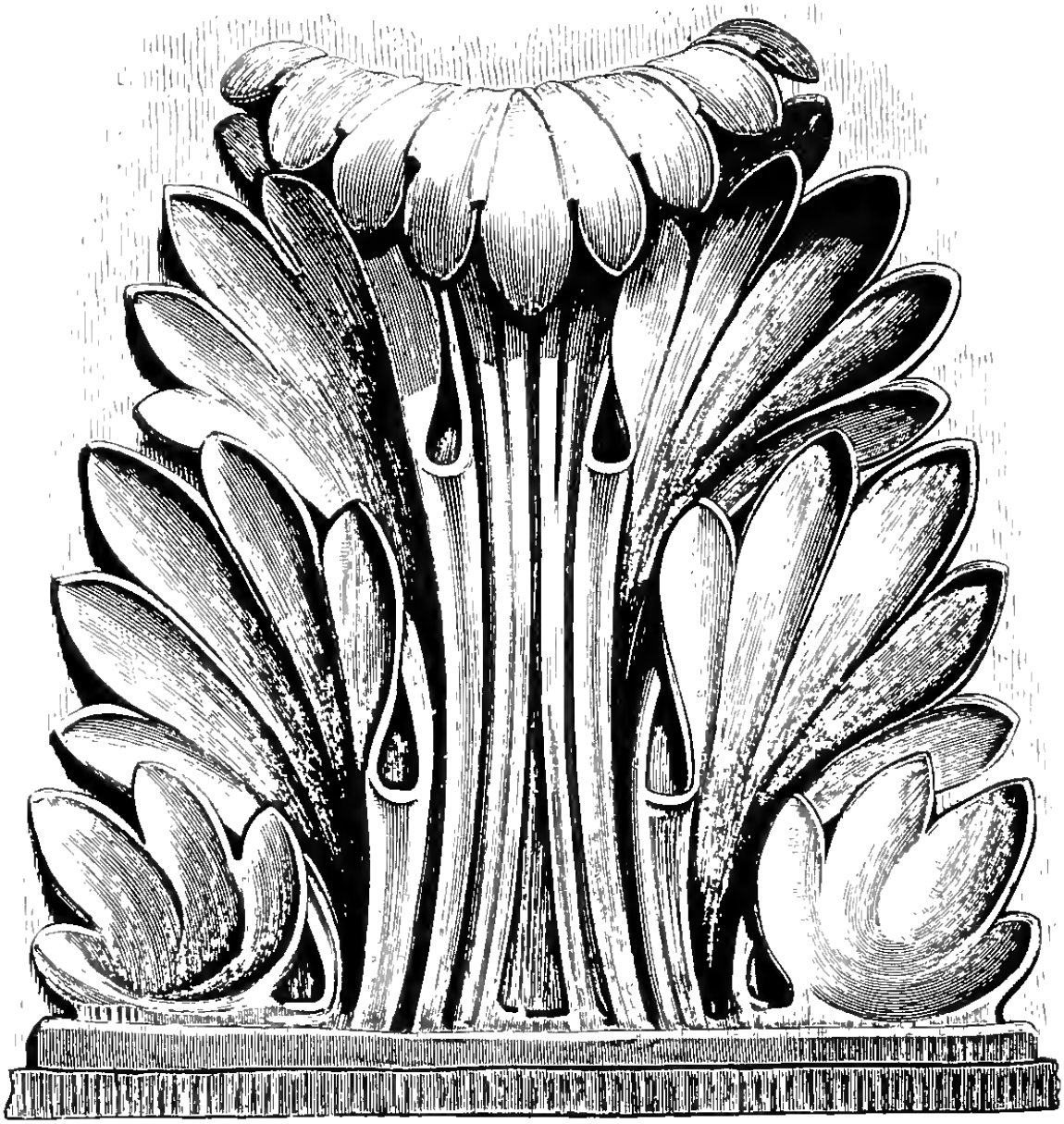


FIG. 153.—Roman leaf of capital,—the olive leaf acanthus variety,—see Introductory Chapter.

Plan showing stalk, pipes, and undercut channels of Fig. 153.

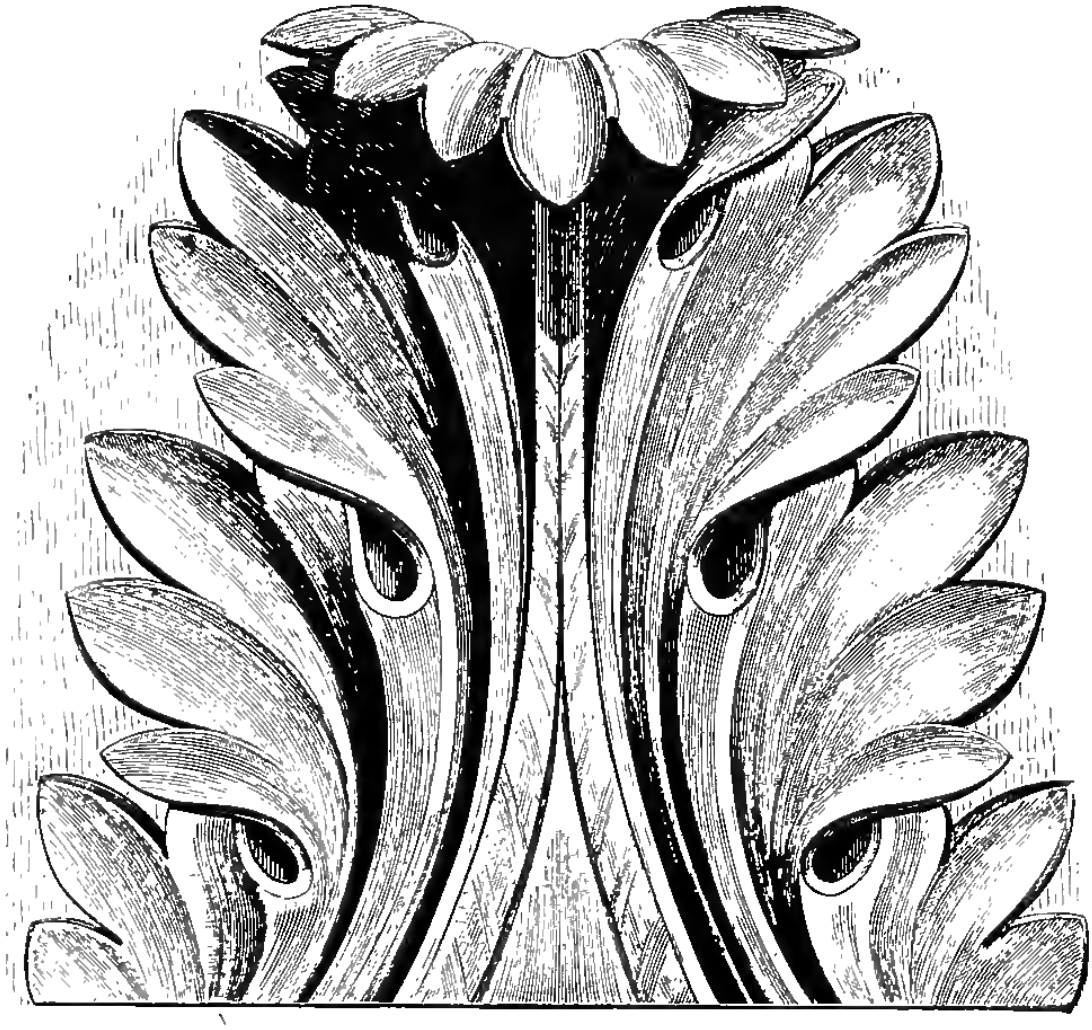


FIG. 154.—Acanthus; olive leaf variety from a capital of Mars Ultor.

En el capitel corintio, el acanto presenta un borde simple exactamente repetido en cada hojuela, con mucha menos serración de la que se ve en el follaje natural; esto imparte dignidad a la hoja. En los modillones se usa una variedad más serrada y menor, con los tallos y canalillos aún prominentes; mientras que en candelabros y pequeñas columnas las hojas yacen más planas y las hojuelas se solapan, y debido al hecho de que las hojas son de menor escala y están más cerca de nuestros ojos, pueden ponerse más serraciones y más detalle en ellas, pues cuanto menor es la escala, más detalle es necesario.

Para evitar que el follaje en estos últimos ejemplos parezca endeble, como naturalmente ocurriría con un borde solapado muy recortado, los bordes de las hojas deben engrosarse ligeramente y redondearse para captar la luz, dando así una cualidad rica a la decoración. Los griegos usaron mayormente aquel tipo de acanto que se conoce como *Acanthus spinosus*, o la variedad espinosa; los romanos prefirieron el *Acanthus mollis*, o la variedad de hojas blandas. La hoja de olivo se ha usado para los rizados de las hojas en los capiteles de Júpiter Estator,

Marte Vengador y el Panteón de Roma (véanse Figs. 154, 185 y 188), mientras que en el Templo de Vesta en Tívoli los capiteles tienen la variedad de hoja de roble.

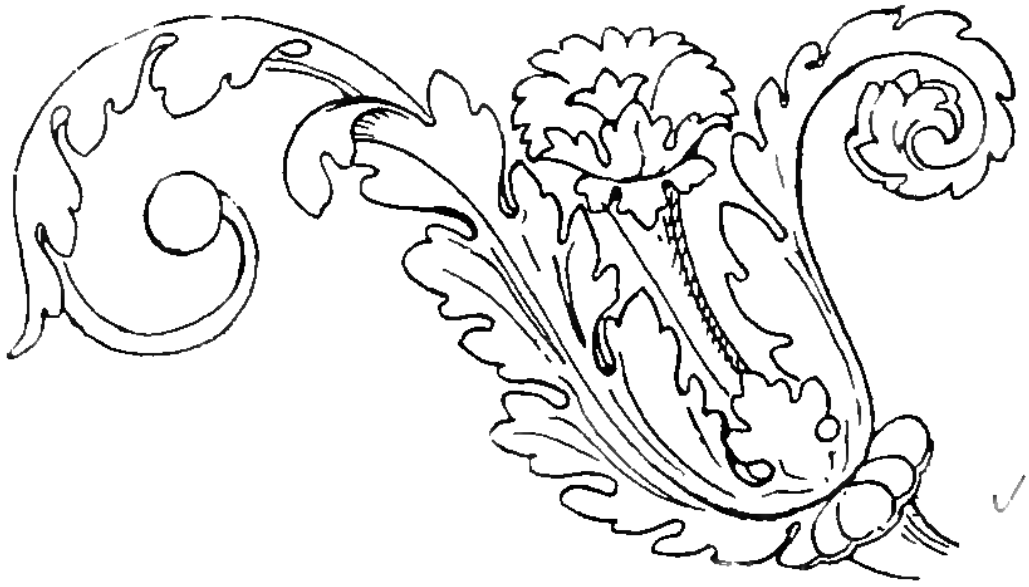


FIG. 155.—Soft-leaved acanthus from the soffit of the architrave at the temple of Jupiter Stator.

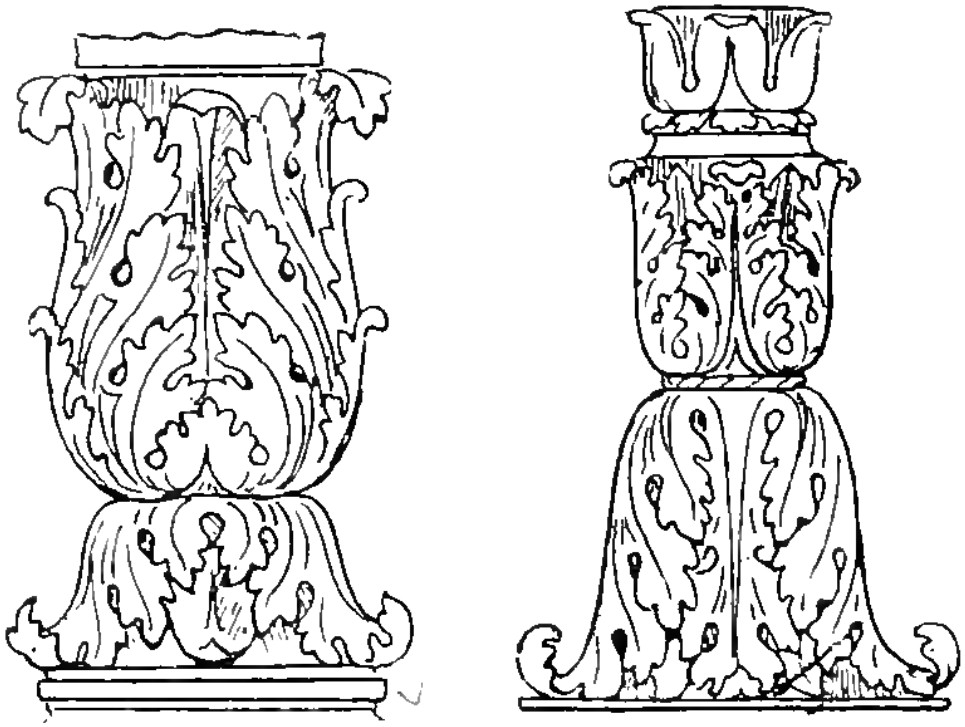


FIG. 156.—Acanthus used on candelabra and small pillars.

Un fragmento del acanto de hojas blandas se muestra en la Fig. 155, del intradós del arquitrabe del templo de Júpiter Estator. Los romanos a veces usaron el acanto de manera prodigiosa, sobrecargando molduras con él; la cornisa del Templo de Júpiter Tonante, por ejemplo, está sobrecargada de decoración (véase Fig. 186). El tipo más moderno de acanto usado en platos de mayólica y en decoración pintada es de carácter muy libre, pero solo ocupa un lugar secundario, encontrándose generalmente en combinación con formas animales y grotescos. Puede permitirse la máxima libertad en la curva y contracurva en las formas pintadas del acanto; lo cual es bastante lógico cuando consideramos que la mayor parte del follaje se genera por el libre juego del pincel (véase Fig. 159). Los arabescos del Vaticano y la cerámica italiana del Cinquecento ofrecen los mejores ejemplos de este follaje pintado. El acanto fue el progenitor de casi todos los estilos posteriores de follaje decorativo hasta el sarraceno y el románico tardío, y sus modificaciones han mostrado la dificultad de mejorar el tipo clásico. Se nos aconseja por ornamentalistas y escritores de arte buscar una nueva hoja que pudiera con el tiempo rivalizar con el acanto en el ornamento. El consejo puede ser bueno, y muchos le han dedicado su atención, pero no se han obtenido todavía resultados duraderos. En los últimos años hay una especie de trabajo de roleo muy favorecido por algunos ornamentalistas. No puede por supuesto llamarse nuevo, pocas cosas pueden serlo en este mundo; pero su aplicación persistente, desde la iluminación a la talla en piedra, quizá con el tiempo lo estampe con un carácter tradicional. El follaje se parece más a algas que a otra cosa, pero también tiene un ligero parecido con el acanto, el ojo de buey y la amapola silvestre (Fig. 159). No tenemos principios fijos de arte ornamental; incluso los propios ornamentalistas discrepan sobre lo que es bueno y lo que es malo, de modo que nada vive lo suficiente para convertirse en ornamento nacional.

¿Cómo podemos esperar rivalizar con el arte ornamental de Grecia, cuando los artistas discrepan y la nación es indiferente; mientras que los griegos gozaban de unidad de pensamiento artístico y se gloriaban en el culto de la belleza? Para obtener una comprensión más plena de las delicadas variedades del acanto, se aconseja al estudiante que examine y dibuje cuidadosamente el follaje en las pilastras del sepulcro de Luis XII. El fallecido Alfred Stevens ha hecho más que nadie en los últimos años por aplicar adecuadamente el acanto (véase Fig. 132).

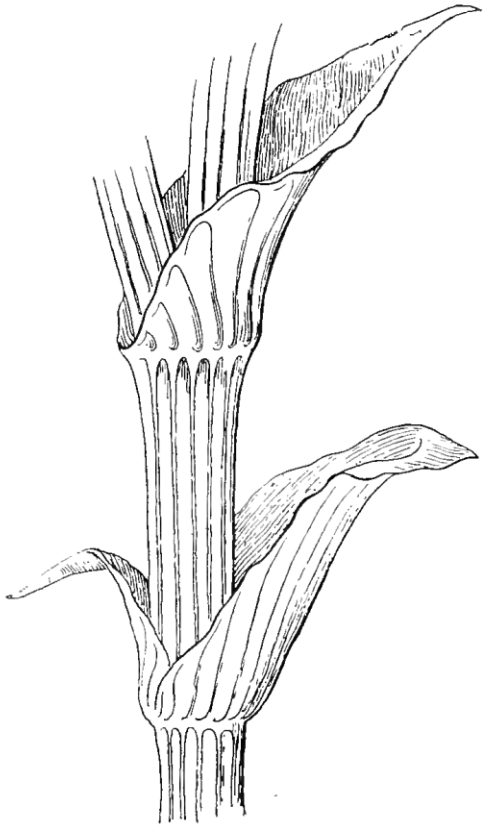


FIG. 157.—Water plant stem, showing channelling.

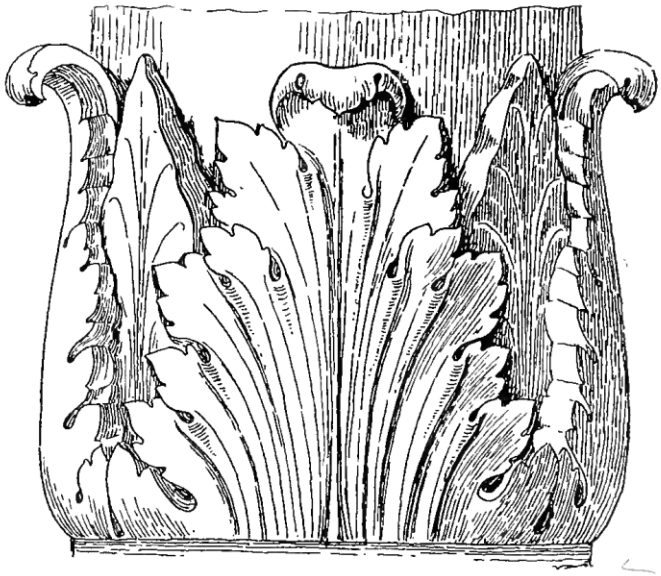


FIG. 158.—Acanthus and water leaf foliage from an antique Roman shaft.

FIG. 159.—Modern varieties of sea-weed and poppy-leaved acanthus used in decoration.

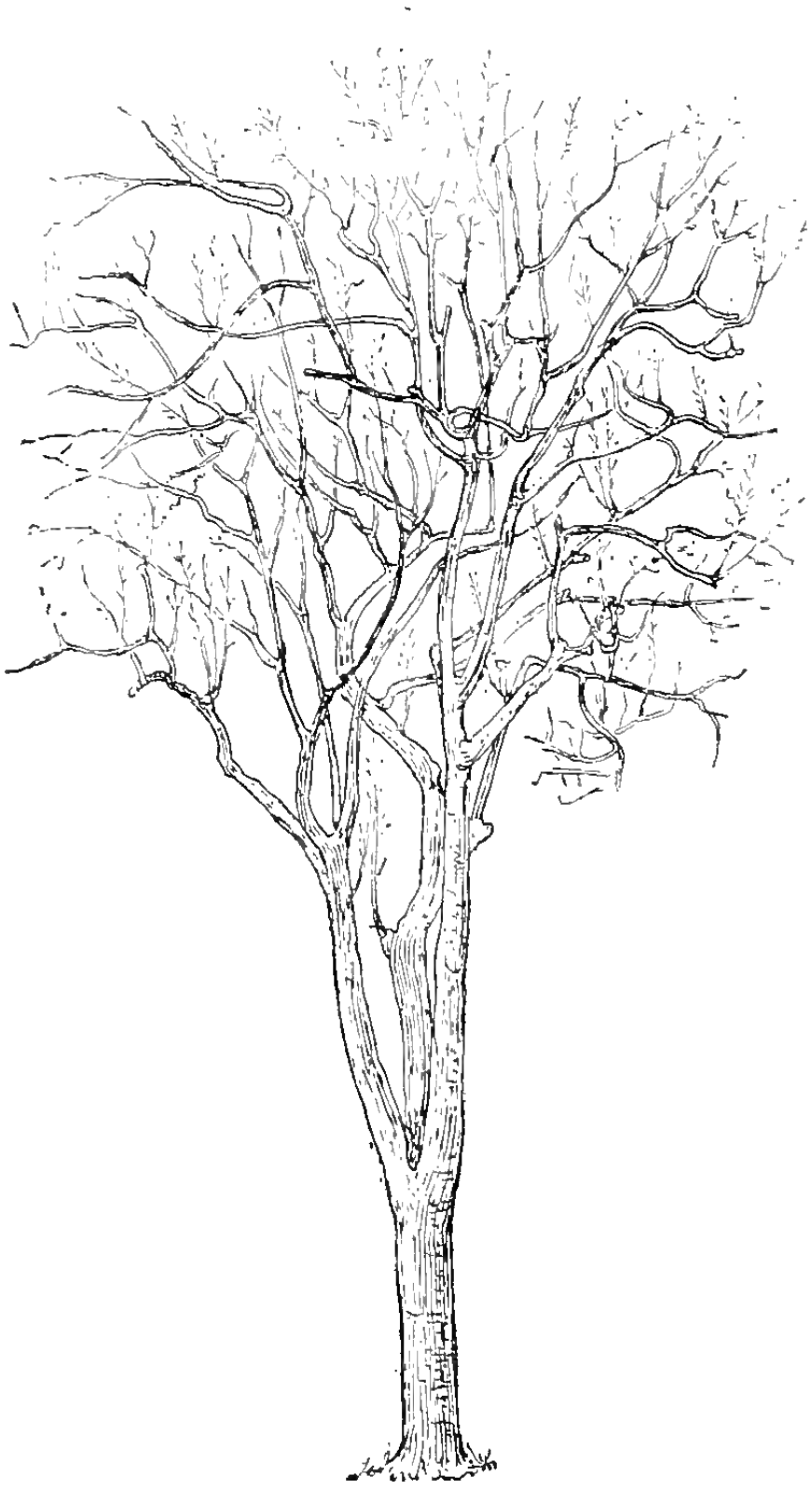


FIG. 160.—Winter aspect of a pear tree, illustrating "balance" in nature.

CAPÍTULO 8

Las Clases Simbólica y Mnemónica del Ornamento

Las clases "simbólica" y "mnemónica" de ornamento son amplias e interesan por igual al historiador, al anticuario y al estudiante de arte. No es fácil trazar la línea entre ellas, pues la última linda tan estrechamente con el terreno de la anterior. El ornamento mnemónico es la clase que incluye caracteres escritos, signos, jeroglíficos y formas naturales como ayudas para la memoria. Las escenas, hechos o ideas así evocados pueden estar o no en relación con la cosa decorada; por ejemplo, vemos textos del Corán en caracteres cúficos y otros, usados para decorar las paredes y entradas de mezquitas, y vestidos, vasos, candelabros y otros artículos de uso doméstico. El ornamento japonés abunda en caracteres mnemónicos con o sin otras formas. Toda escritura procedió de la escritura pictórica de las tribus bárbaras; los símbolos de estos dibujos se usaron por un lado para letras y por otro para ideas. En el arte decorativo de la mayoría de las naciones, pueden encontrarse inscripciones en sus edificios, utensilios y artículos de lujo; y como en el caso de algunos manuscritos iluminados, no solo es difícil saber dónde termina la letra y dónde empieza el ornamento, sino si el fin principal no era el ornamento más bien que la instrucción. El arte de la iluminación o escritura decorativa realmente comienza cuando hay el deseo de que la materia escrita se presente de una forma hermosa, y para aquellos que no sabían leer, la iluminación sola era lo importante. En manos de los artistas, las letras se han dispuesto a menudo como un cifrado altamente ornamental. Monograma y cifrado son términos casi sinónimos; el primero solo difiere del segundo en que un monograma puede tener diferentes formas de las letras en diferentes posiciones y aún tener el mismo significado, mientras que un cifrado no puede tener más que una forma particular o de lo contrario frustra su propósito, si se usa como sello o como marca de fábrica. Las decoraciones encontradas en las tumbas, sarcófagos y tablillas de piedra, etc., del antiguo Egipto son de carácter mnemónico, y esta fue la razón primaria de su existencia: fueron esculpidas en losas de granito para registrar los nombres y virtudes de los reyes difuntos y personas notables, pero al mismo tiempo se hicieron agradables a la vista; el equilibrio perfecto y la distribución uniforme de estas inscripciones las hacen altamente decorativas, y se convierten en ornamento mnemónico (véase Fig. 162). Este diagrama es la inscripción jeroglífica tomada de la famosa "Tableta de los Cuatrocientos Años". Es la tercera línea de las doce de este monumento, y se traduce así: "Rey del Alto y Bajo Egipto, Ra-user-ma, Sotep-en-ra, Hijo de Ra, Ramases Mer-amen, Caudillo que enriquece las tierras con monumentos de su nombre." La inscripción de la Fig. 163 aparece frecuentemente en cerámica japonesa; representa la palabra "Jiu", que significa longevidad o vida eterna.

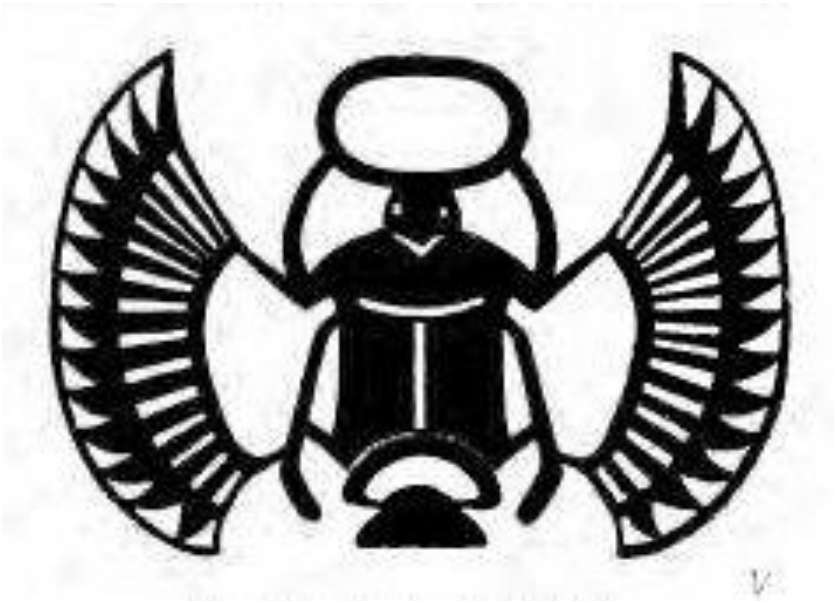


Fig. 161: Escarabajo egipcio

Los símbolos japoneses de longevidad son los siguientes: el dios de la longevidad, un hombre muy anciano con cabeza grande y rostro jovial, sosteniendo un pergamino en sus manos y acompañado por una grulla, como atributo, y a veces por una cigüeña o una tortuga sagrada. La grulla misma es un símbolo de larga vida; el bambú, el abeto y el ciruelo juntos forman un segundo; y la calabaza es otro. La religión ha tenido, desde el período más temprano de la historia del hombre, al Arte como su sierva terrenal, y nueve décimas partes del ornamento simbólico pertenece a ordenanzas y ceremonias religiosas. Casi todos los comienzos del arte expresaron el pensamiento religioso mediante símbolos; la escritura pictórica de los bárbaros, las composiciones jeroglíficas o sacerdotales de los egipcios en papiro y granito, las inscripciones rúnicas y ogham de los nórdicos y antiguos celtas, estaban igualmente dotadas de un significado oculto, pero eran símbolos solo para los iniciados. Un buen ejemplo de ornamento simbólico puede verse en la Fig. 164. El globo alado tan común en el arte egipcio se ha encontrado esculpido en los dinteles de las entradas de los templos, de casi diez metros de longitud. Se dice que el globo simboliza el sol, las alas extendidas la presencia protectora de la Providencia, y los áspides el dominio o la monarquía. El escarabajo, o escarabajo alado (Fig. 161), es un emblema del Creador. El disco o bola que sostiene entre sus garras se dice que representa el Sol, del cual se deriva toda vida. Otro significado más natural asociado al disco es que representa la bola que contiene el huevo que el escarabajo suele rodar hacia un lugar seguro, donde es enterrado, y con el tiempo nueva vida brotará de él. Este emblema aparece como ornamento central en algunos techos egipcios. Casi todo el ornamento egipcio era simbólico. Los cánones o leyes establecidos por los sacerdotes egipcios y los escribas principales para la guía de los artistas fueron invariables durante siglos; todo ornamento, incluidas las representaciones de la figura humana, se dibujaba y esculpía por regla, y a nadie se le permitía alterar el tipo bajo penas severas. La flor azul de Nymphaea o loto es preeminentemente característica del ornamento egipcio (véase Fig. 165); era sagrada como tipo de abundancia venidera, pues aparecía justo antes del brote de las cosechas, e inmediatamente después de la retirada del Nilo; era por tanto para los egipcios el heraldo de

su pan cotidiano, así que hay poca maravilla en que fuera adorada por ellos como el emblema de la bondad terrenal. Hay una especie de loto que da fruto, y se dice que la forma del candelabro de siete brazos judío se derivó de ella. El loto se usaba en la decoración de todo lo egipcio; las flores frescas se usaban para adornar las ofrendas a sus dioses, y también se presentaban como ofrenda de paz a los extraños y visitantes. Siguiente en importancia al loto venía la palma como planta simbólica; esta fue usada por los asirios en sus relieves. Era, cuando se rodeaba del cuerno sagrado, llamada el "árbol de la vida" (Fig. 166). La palmera datilera está aquí rodeada por el cuerno sagrado, que crecía en las laderas del Hindú Kush, y era la planta de la que los arios hicieron por primera vez bebida embriagante.

(En el capítulo dieciséis del Corán llamado "La Abeja", se dice: "y del fruto de las palmeras y de las uvas, obtenéis un licor embriagador y también un buen alimento".)

La palmera datilera era ciertamente el árbol de la vida para las naciones orientales, proporcionándoles alimento, bebida alcohólica y refugio. Muchos animales, pájaros y criaturas híbridas, tales como la esfinge egipcia y el toro alado de Asiria, tenían significados simbólicos.

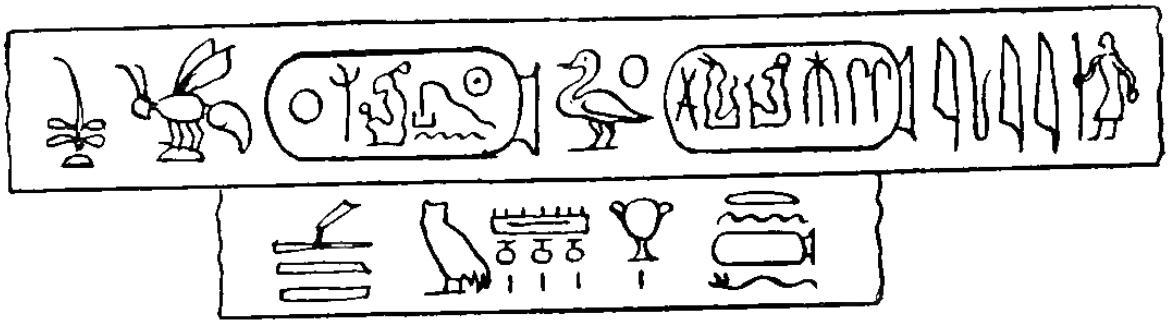


FIG. 162.—Inscription from an Egyptian tablet

FIG. 163.—Japanese inscription, "Jiu," or "long life."

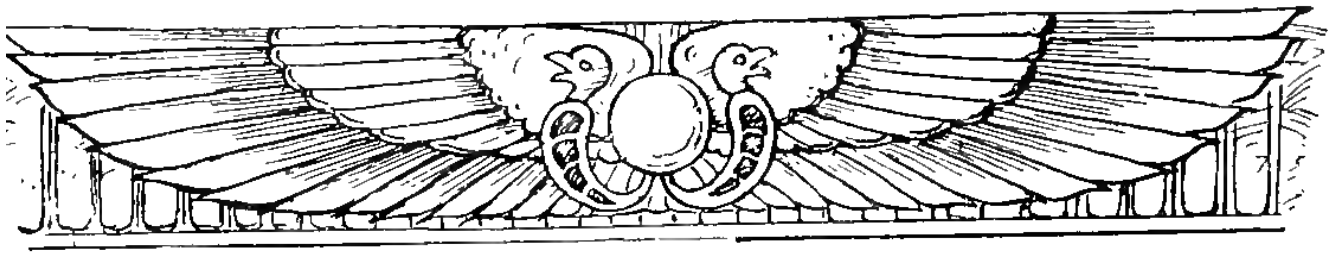


FIG. 164.—Winged-globe and asps, Egyptian Symbolic ornament.

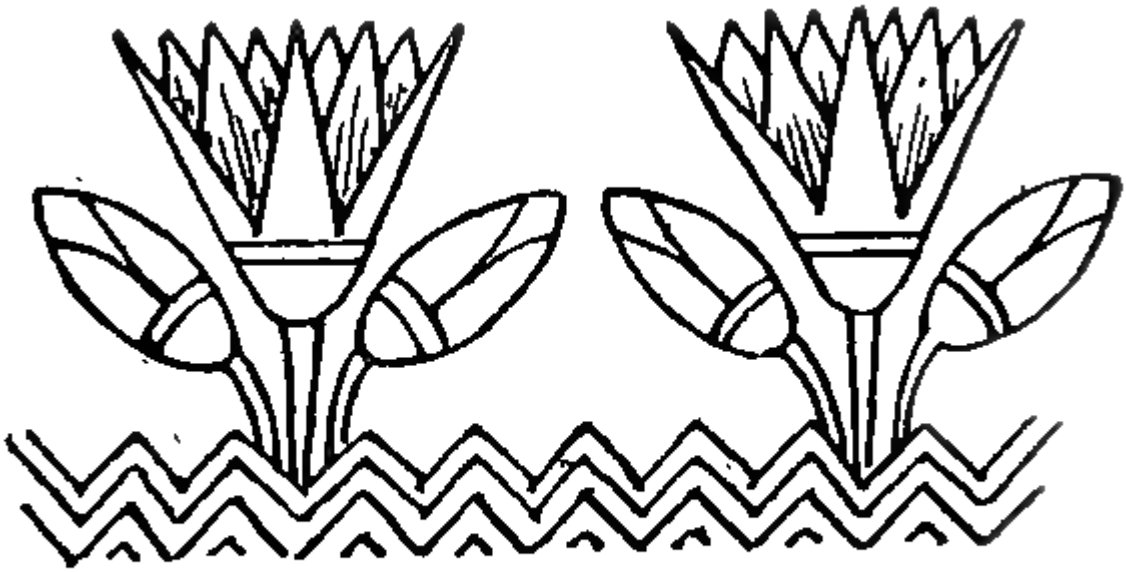


FIG. 165.—Symbolic ornament, the Egyptian lotus and water.

La piña de pino, tan común en el ornamento asirio, era un emblema del fuego, como el loto era un emblema del agua, y esta piña colocada sobre un bastón y adornada con cintas era llevada por los bacantes y ménades cuando celebraban los festivales de Dioniso, el Baco griego. Esto se conoce como el "tirso", o bastón de Baco (véase Fig. 167). El pino era sagrado para Dioniso, por suministrar trementina para hacer antorchas; el vino también se hacía de sus piñas, elementos ambos importantes en estos festivales.

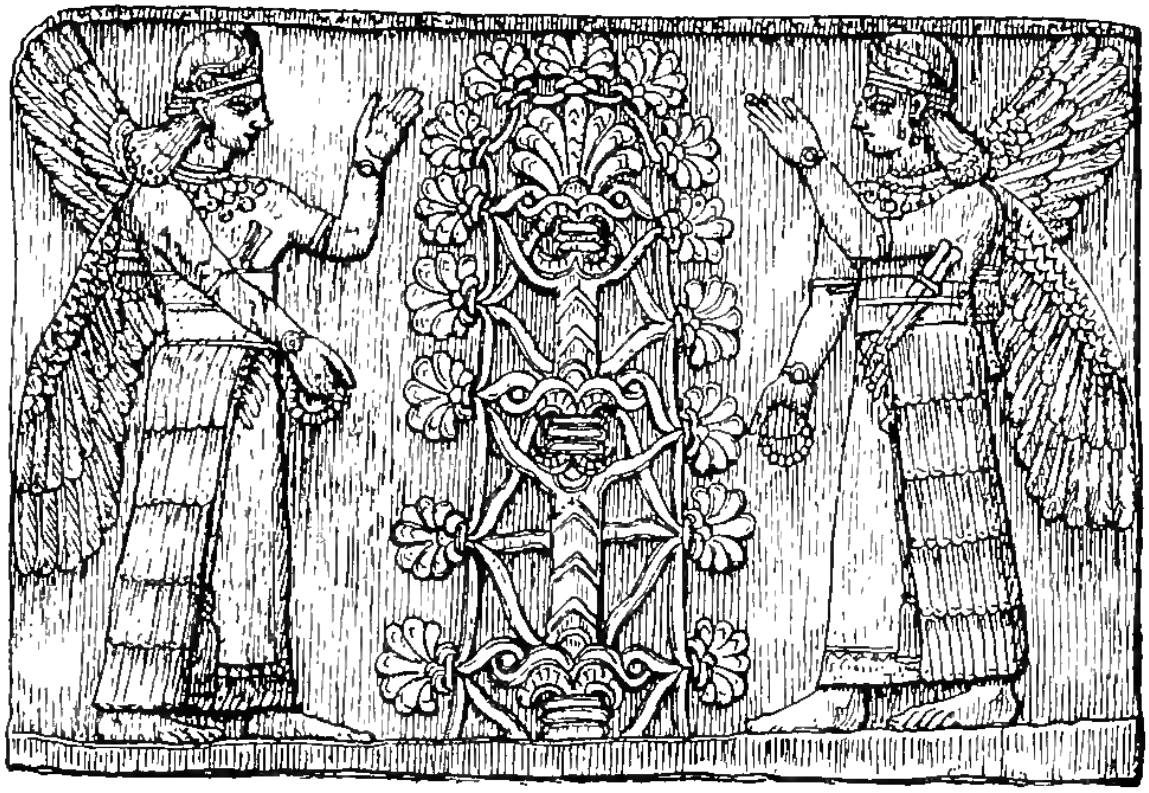


FIG. 166.—Sacred tree of life or hom (British Museum), from an Assyrian bas-relief.

La cabeza del tirso se hacía a menudo de hojas de hiedra en lugar de la piña de pino, y se dice que Baco ocultó lanzas bajo esta cabeza de hojas, y así venció a aquellos que le eran hostiles. La vid y la hiedra eran también sagradas para Baco, y son simbólicas de él en la decoración griega y romana. El arte cristiano primitivo y medieval están también llenos de ornamentos simbólicos. Estos ornamentos se llaman a menudo indistintamente "emblemas", "atributos", "símbolos", etc. La alegoría es una especie de parábola, y la palabra se aplica a menudo a la pintura o escultura alegórica, que es una representación de una cosa bajo la imagen de otra, y se expresa mayormente mediante formas humanas o animales.("El tentador de Eva así lo han expresado los rabinos: un rostro de querubín, un repto todo lo demás." — Pope.) En un cuadro reciente llamado "Esperanza", de Mr. Watts, tenemos una bella ilustración alegórica, en una figura sentada sobre una esfera, o el mundo, inclinando su oído para captar los acordes de una lira que toca, y a la que solo le queda una cuerda; hay una extraña sensación de soledad en la composición, apenas aliviada de la total desolación por la música que queda en la única cuerda.

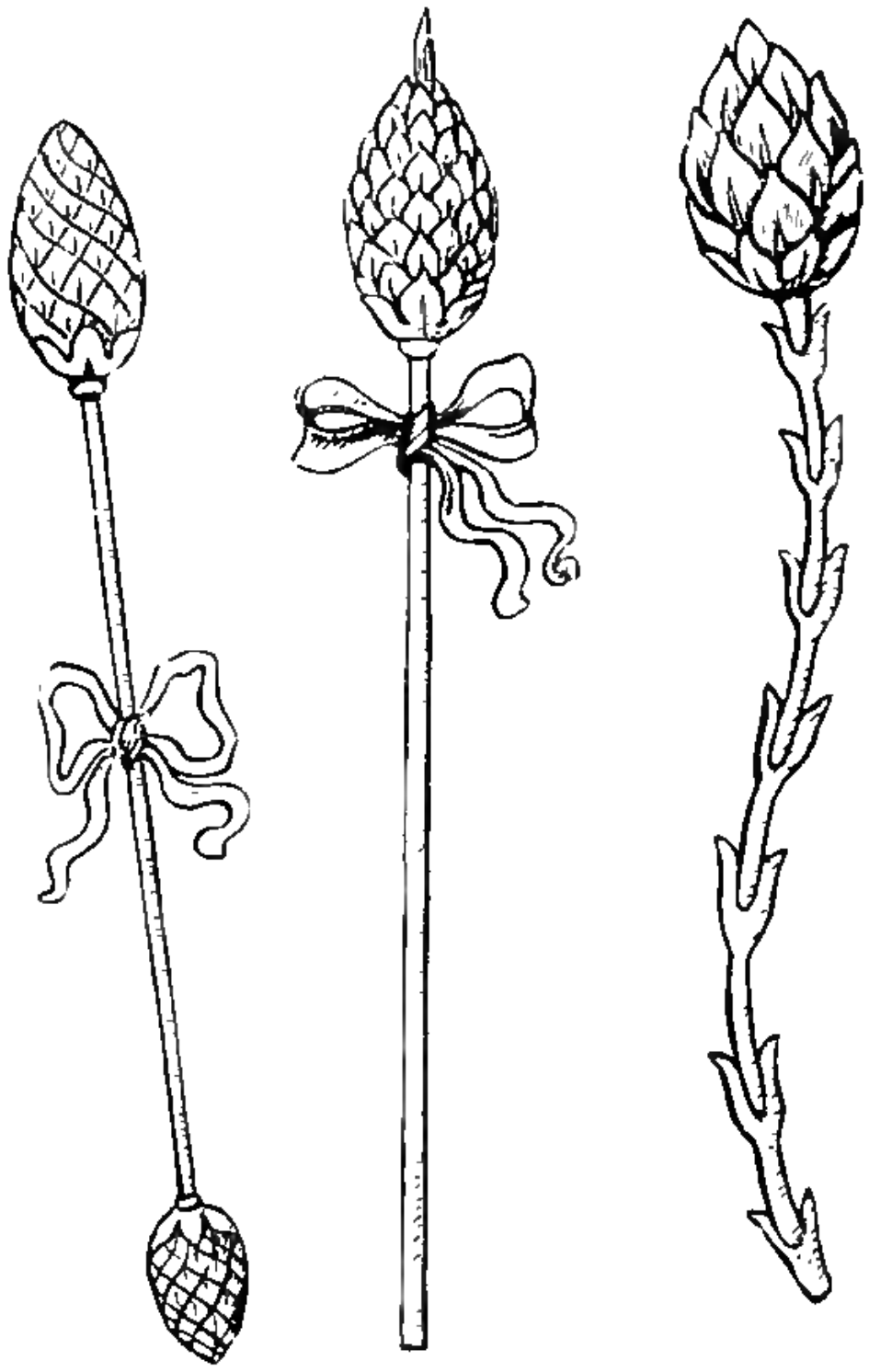


FIG. 167.—Three forms of the thyrsus or staff of Bacchus.

CAPÍTULO 9

Los Arabescos de Rafael y el Simbolismo Cristiano

Los arabescos del Vaticano se han mencionado antes; había, sin embargo, arabescos en el techo de la Sala del Cambio en Perugia, pintados por Perugino, maestro de Rafael, también en el apartamento Borgia en el Vaticano, y en la Villa Madama; los arabescos de esta última se dice que fueron copiados del trabajo de yeso en la villa de Adriano cerca de Tívoli.

Rafael, siendo uno de los más grandes pintores modernos, añadió a la belleza de este tipo de decoración con el exquisito dibujo y composición de las figuras. Algunos de los medallones de las Logias contienen temas que se dice están tomados de gemas antiguas, y también se introducen temas bíblicos; la expulsión de Adán y Eva del Paraíso se equilibra con uno de Omfale y Hércules, teniendo la reina la maza.

Cuando un cifrado o un signo transmite a nuestras mentes una idea, o una asociación de ideas, lo llamamos "símbolo", particularmente si la idea está conectada con la religión. La forma más común que se encuentra en el arte simbólico es el círculo, como símbolo de la eternidad, por no tener ni principio ni fin; a menudo aparece como una serpiente con la cola en la boca, pues este, como muchos otros símbolos paganos, fue adoptado por los cristianos primitivos. El círculo en forma de rueda ha tenido quizá la significación más amplia en el arte. La rueda de fuego, o rueda solar, era un emblema de los adoradores teutónicos del sol. El tchakra, o rueda sagrada, es el emblema de la religión de Brahma; es el escudo de Brahma y Vishnú, como una rueda de fuego; es para los siameses un tipo de dominio universal, un signo de desastre y el símbolo de la eternidad (véase Fig. 168). La forma de rueda de la Fig. 169 es el kiku-mon o insignia del Imperio de Japón; se deriva, sin embargo, del crisantemo.

FIG. 168.—The "tchakra," or sacred wheel of Brahma and Vishnu, also called the "wheel of fire."

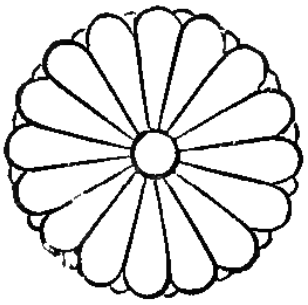


FIG. 169.—Kiku-Mon, badge of the empire of Japan.

El arte cristiano, desde el principio del primer siglo de nuestra era hasta el cuarto, consistió casi enteramente en símbolos. Los primeros cristianos temían que sus nuevos conversos recayeran en el paganismo, y así evitaban las imágenes; y siendo perseguidos, usaban solo unos pocos símbolos como el pez, la paloma, el cordero y el monograma de Cristo. Este último consistía en dos letras griegas X y P (Chi y Rho), formando la Chi la cruz como se muestra en A en la Fig. 170; otra forma de este se muestra en B, en la que una cruz tiene el Rho formado en el vástago vertical, y tiene las primera y última letras del alfabeto griego (Alfa y Omega) escritas bajo los brazos. Esta forma aparece a veces en la nimbo sobre la cabeza de un cordero; este último se encuentra a veces sobre una colina redonda, en cuya base brotan cuatro corrientes, significando todo el símbolo "Cristo el primero y el último, el Cordero de Dios", y las corrientes "los cuatro evangelistas cuyos evangelios son el agua de vida para todo el mundo".

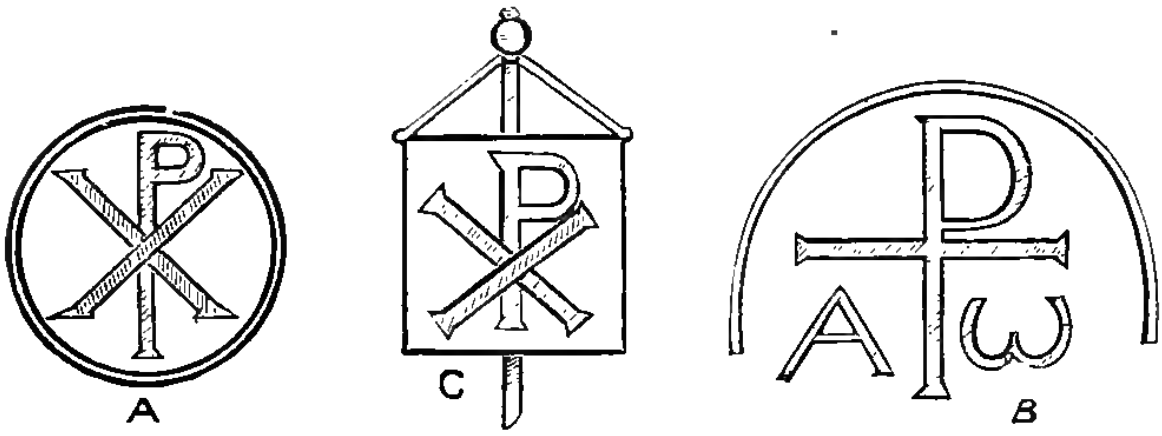


FIG. 170.—Sacred Monograms in Christian Art.

En C, Fig. 170, tenemos el monograma que el emperador Constantino colocó en el labarum, o estandarte imperial, después de su conversión; estaba tejido en oro sobre tela púrpura. Cristo se representaba a veces como Orfeo, con una lira en la mano, entre pájaros y bestias; la personificación más común de Él fue, sin embargo, como el Buen Pastor cuidando sus ovejas, en la que siempre se le representaba joven y bello. Toda representación alegórica del Fundador de la religión cristiana se hacía agradable a la vista de los nuevos conversos, y cualquier cosa referente a la terrible escena de la Crucifixión se evitaba. La Iglesia cristiana se simbolizaba bajo la forma de un barco, con nuestro Señor como piloto y la congregación como pasajeros; de donde podemos tener la palabra nave (de una iglesia), del latín navis, un barco; naus, un barco, era también el nombre griego para la parte interior de un templo.

La paloma en el arte cristiano es el emblema de la fidelidad y del Espíritu Santo, el pelícano de la Expiación, y el fénix de la Resurrección. Uno de los símbolos de nuestro Señor es un pez, porque su nombre griego.

ΙΧΘΥΣ (Ichthus) contiene las iniciales de "Jesucristo, el Hijo de Dios, el Salvador". También se usaba como símbolo de un cristiano que pasa por el mundo sin mancharse, pues el pez es dulce a pesar de vivir en agua salada; se encuentra grabado en la blanda piedra de las catacumbas romanas (donde los primeros cristianos se refugiaron), con el monograma y otras inscripciones. La vesica piscis, o forma de pez, encierra a menudo a la Virgen y el Niño, y es la forma común de los sellos de las casas religiosas, abadías, colegios, etc. Los cuatro evangelistas se representan respectivamente como un león, un becerro, un hombre y un águila —siendo San Marcos el león, el becerro San Lucas, el hombre San Mateo y el águila San Juan—.

Muchas plantas se usan como símbolos en el arte cristiano: la vid, como tipo de Cristo, durante el período bizantino y la Edad Media. En las Escrituras encontramos frecuentes alusiones a la vid y las uvas; el lagar es típico de la "Pasión", como leemos en Isaías.

La flor de la pasión, como su nombre indica, era, y es, usada como emblema de la muerte de Cristo.

El lirio es el emblema de la pureza, y siempre se ha usado como atributo de la Virgen María en las pinturas de la Anunciación. Encontramos esta planta a menudo grabada en las tumbas de las vírgenes cristianas primitivas.

Del lirio, antiguamente llamado lirio, se deriva la flor de lis, una de las más finas interpretaciones convencionales de cualquier flor; se usaba mucho como decoración en escultura, pintura y tejido durante el siglo XIII y los siguientes. Era la insignia real de Francia; la Florencia medieval la llevaba en su escudo y en su moneda, el florín; y se usó en las coronas de muchos soberanos, desde el rey Salomón hasta nuestra propia reina. El trébol es un emblema de la Trinidad, y es una forma común en la decoración gótica.

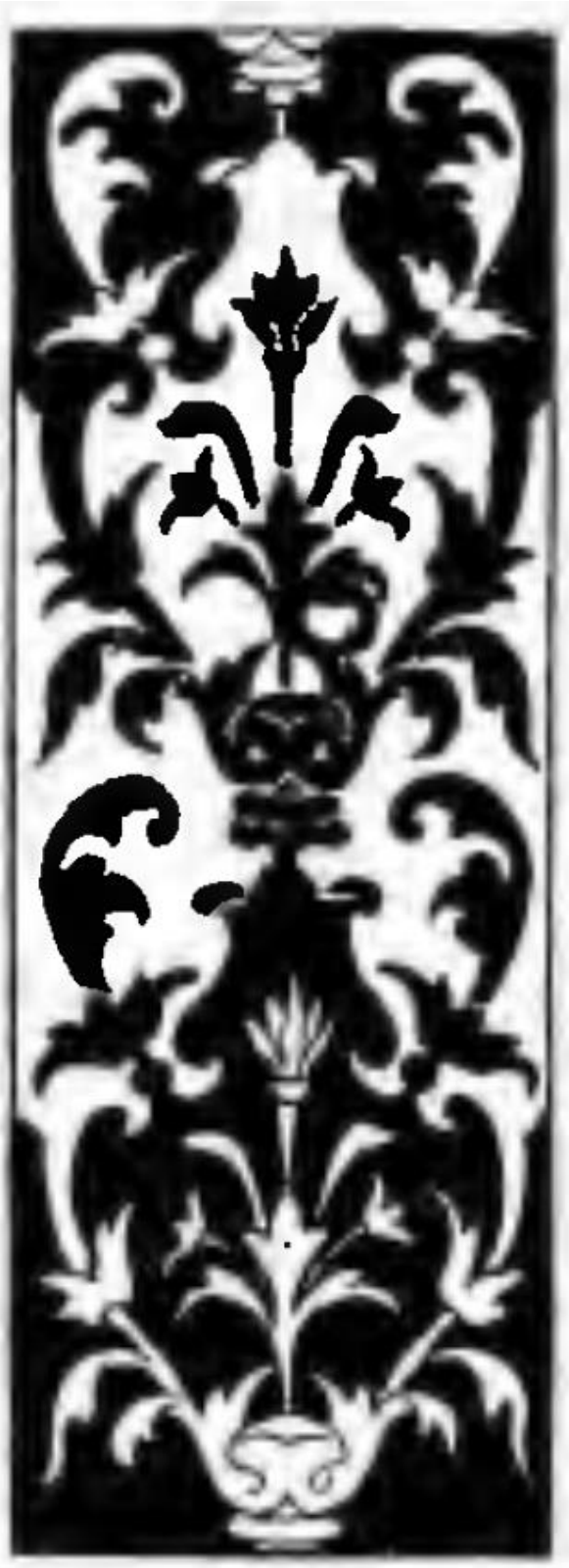


Fig. 171 Adorno de contrapunto, bordado español.

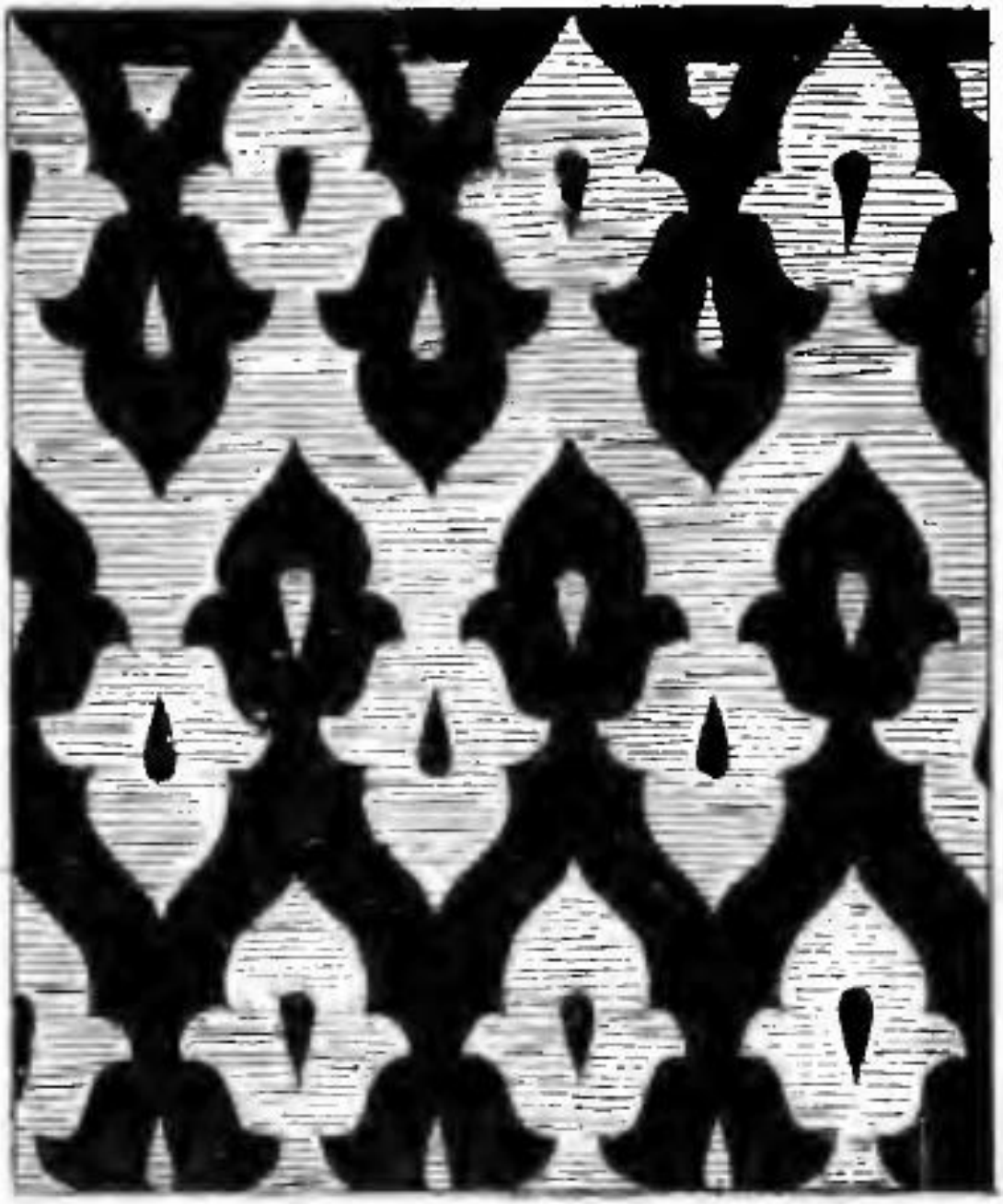
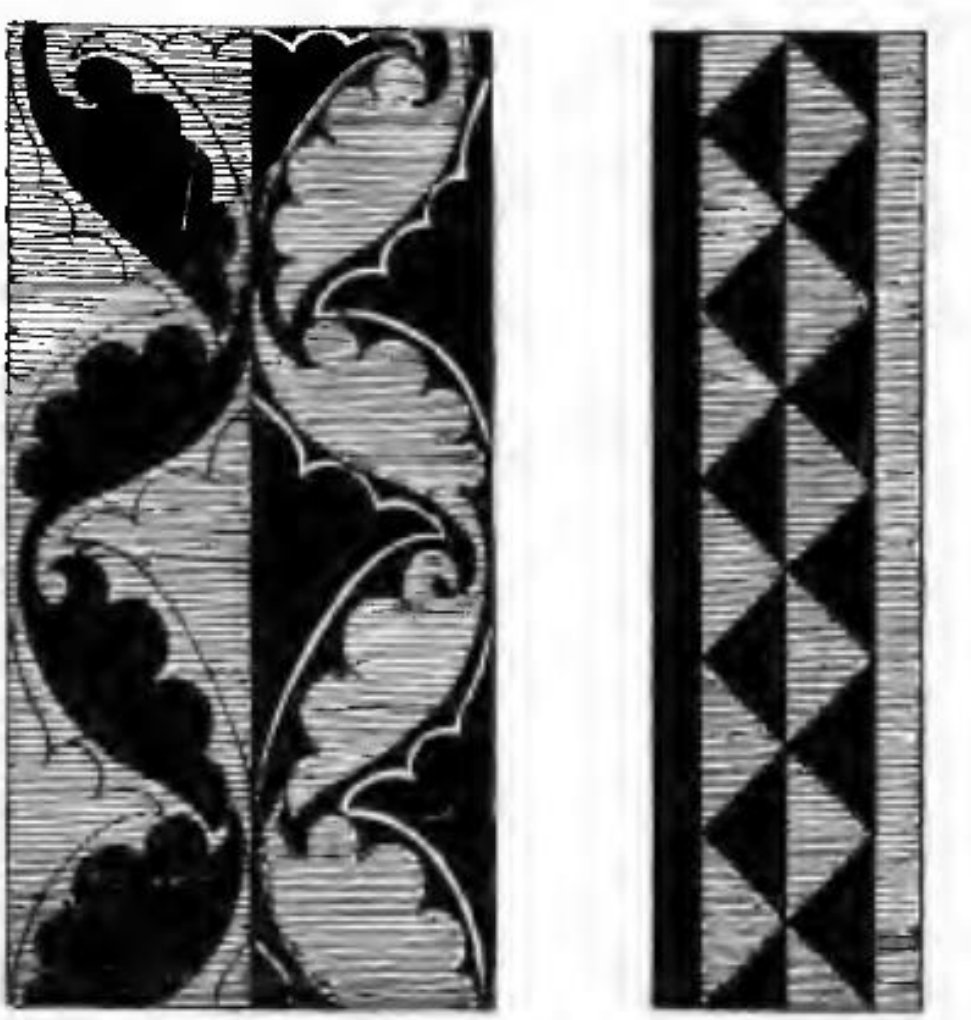


FIG. 172.—Moresque Counterchange pattern, inlaid marble.



FIGS. 173 and 174.—Interchange ornament.

Las clases simbólica y mnemónica se han descrito ya, y solo queda la estética. La forma estética la debemos a la claridad y directriz de la mente griega. Los griegos se contentaban con la simple solución del problema que tenían ante sí, que era embellecer lo que tenían entre manos. Si querían temas alegóricos los confinaban a sus temas de figuras, y así liberados de otros elementos perturbadores, concentraban toda su atención en perfeccionar la forma floral. Alcanzaron la perfección en esto como en sus figuras, corrigiendo las peculiaridades del individuo mediante el estudio de los mejores especímenes de toda una clase; y así lograron el tipo más perfecto de ornamento radiante, adaptándolo a la escultura y la pintura, en superficies planas y curvas. Este ornamento tiene una adecuación perfecta, pues no se le puede añadir ni quitar nada sin estropear su perfección. Lo mismo puede decirse, solo en menor grado, del color aplicado a los patrones tallados de los sarracenos y los moros: son ambas obras estéticas, creadas únicamente por su belleza. Una sinfonía en música es una composición de sonidos armónicos; tiene poco contenido temático y es análoga al ornamento estético, solo que el oído es encantado por la primera, como el ojo por la segunda.

APÉNDICE

Órdenes de Arquitectura

APÉNDICE SOBRE LAS ÓRDENES DE ARQUITECTURA

Pareció útil un capítulo corto sobre las órdenes para los estudiantes, no solo porque gran parte del ornamento se usa como enriquecimiento de la propia arquitectura, sino también porque una proporción mucho mayor se usa en conjunción con la arquitectura, y sin algún conocimiento ligero del tema, el ornamento y la arquitectura, en lugar de realzar las bellezas características mutuas, tienden a estropearse entre sí. Las líneas rígidas de la arquitectura deben servir de contraste a las curvas gráciles del ornamento, y las superficies lisas no solo deben realzar las superficies talladas, sino hacer preciosos los undulaciones del ornamento tallado. Cuando hablo de ornamento, incluyo su forma más elevada, la figura humana, y puedo señalar la cornisa dórica de los griegos como brillante ejemplo de éxito. Esta conjunción de ornamento y arquitectura, sin embargo, exige altas cualidades en el ornamento y perspicacia en los artistas sobre lo que se necesita para el contraste o énfasis mutuo; y si esto se logra con éxito, creo que debe concederse que el trabajo combinado da un resultado más fino que la excelencia no combinada de cada uno por separado. El ornamento mezquino, ya sea de figuras o plantas, tiende a degradar la arquitectura con la que se asocia, y puede estropearla porque las líneas principales no contrasten adecuadamente con las formas arquitectónicas adyacentes, o porque el ornamento esté a una escala demasiado grande. He visto en trabajo moderno la dignidad señorial de una gran sala destruida por completo por figuras colosales. Miguel Ángel, en su magnífico techo de la Capilla Sixtina, mediante el uso de figuras gigantes ha empequeñecido la vasta capilla hasta convertirla en una casa de muñecas. Puedo añadir que hay una coloración monumental además de una forma monumental: los mejores ejemplos de tal coloración pueden verse en muchos de los grandes edificios de Italia y Constantinopla, notablemente en San Marcos y en Santa Sofía; pero también pueden verse magníficas salas e iglesias, coloreadas para parecer cajas de ciruelas francesas.

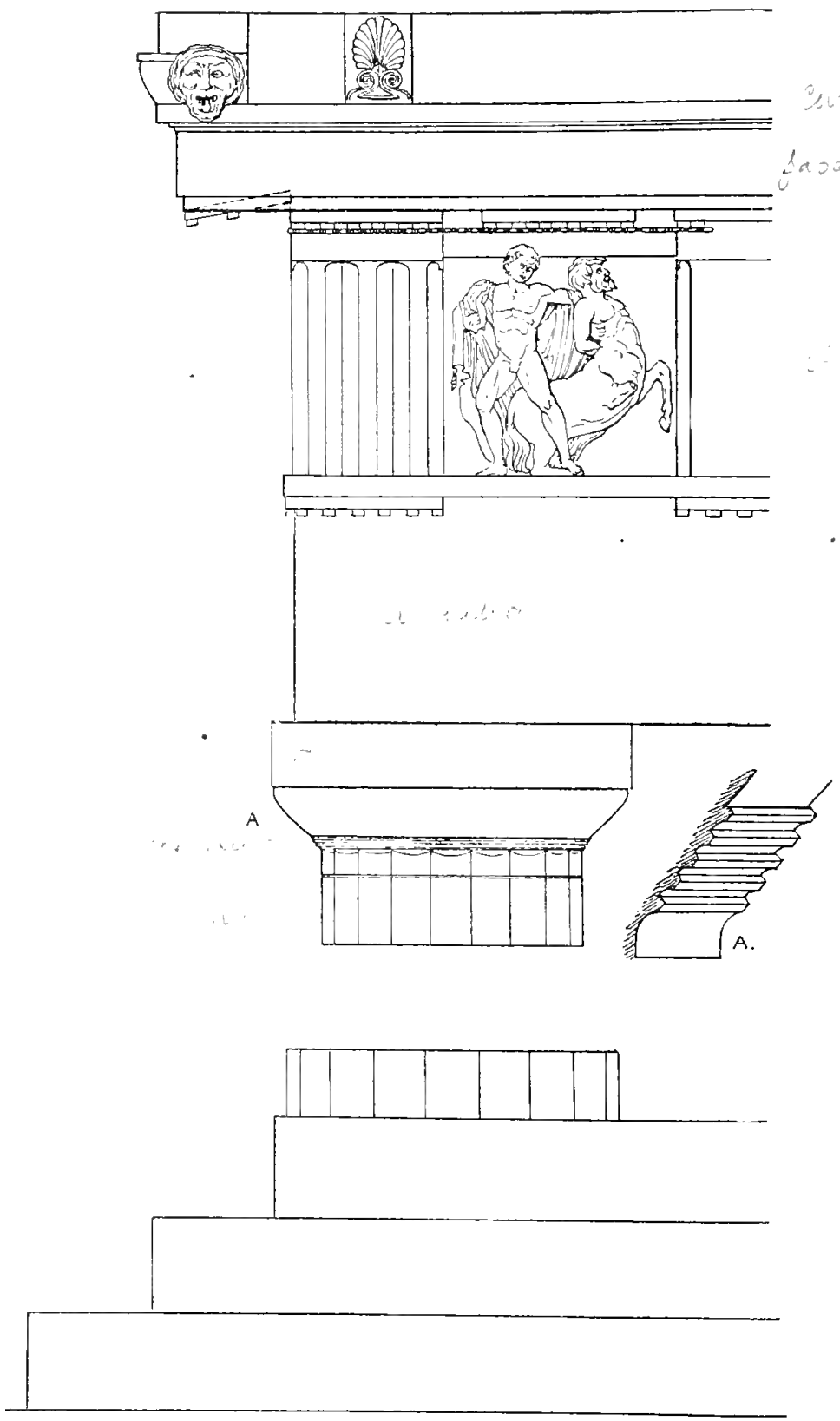


FIG. 175.—The Parthenon. Greek Doric; enlarged section of annulets at A.

El elaborado sistema de proporcionar proporciones entre las partes y el todo, tan importante en arquitectura que constituye su característica principal, es igualmente valioso para la división de espacios para el ornamento. Las molduras, que forman un rasgo tan importante en la arquitectura que han dado lugar al dicho de que "las molduras son la arquitectura", dan lecciones de elegancia de forma y de la adecuada contraposición de formas que son útiles para el ornamentalista que tiene que diseñar las formas de pequeños objetos; mientras que el capitel corintio ha sido el prototipo de la mayoría de los capiteles florales hasta el día de hoy.

Se admite que en aquellos períodos de la historia en que la arquitectura, la escultura y la pintura alcanzaron su más alta excelencia, el pintor, el escultor y el arquitecto no solo simpatizaban entre sí, sino que cada uno era un buen juez de las artes hermanas. En el Renacimiento, e inmediatamente antes, se encuentran artistas que eran orfebres, escultores, pintores y arquitectos, y algunos pocos que eran además poetas, músicos e ingenieros.

El origen de las órdenes estuvo probablemente en el pórtico de la cabaña de madera griega. En algunas de las pinturas sobre vasos griegos pueden verse los procesos por los que se evolucionaron los capiteles dórico y jónico; pero para nuestro propósito, que no es la arqueología, solo necesitan mencionarse algunos de los mejores ejemplos, después de que la cabaña de madera se hubiera convertido en templo de mármol.

Una orden consiste en una columna que soporta un arquitrabe, cornisa y cornisamento, que se llama entablamento. La columna generalmente consiste en un fuste, un capitel y una base, excepto en las columnas dóricas de los griegos y los primeros romanos, que carecían de base. El capitel era la pieza de coronación que ahora vemos poner en las cabezas de los postes por los carpinteros para acortar la luz de la viga. El arquitrabe era lo que ahora llamamos una viga principal, y soportaba las cerchas del tejado; las fascias del arquitrabe muestran que en algunos casos esta viga estaba compuesta por tres vigas de madera, cada una sobresaliendo ligeramente sobre la inferior. La cornisa era la banda ancha inmediatamente encima del arquitrabe y debajo de la cornisa, comprendiendo los triglifos o extremos de las cerchas y el relleno entre ellos, que se llama metopa. Las metopas se dejaron abiertas en los primeros templos griegos, pero eventualmente se rellenaron con escultura. La cornisa era el alero tablado sobresaliente; mientras que las caras inferiores inclinadas de las mútulas se copiaron de las maderas inclinadas del tejado.

Hablaré primero de las órdenes griegas, no solo porque fueron las más tempranas, sino porque los griegos mostraron la mayor sensibilidad artística en su elección de formas, en la composición de líneas y en sus disposiciones para la luz y la sombra. Empiezo con la Dórica. El fuste es cónico y estriado con veinte acanaladuras segmentales poco profundas que terminaban bajo el capitel, que consiste en una gruesa tapa cuadrada llamada ábaco, con un equino circular debajo, terminado en la base con anillos llamados anulettes, y un poco debajo de ellos hay una profunda y estrecha ranura llamada collarino, y el fuste no tiene base.

Los griegos eran un pueblo marinero, que habitaba principalmente la costa, las islas del Archipiélago y los bordes de Asia Menor, y estaban por tanto familiarizados con las formas del mar y de las conchas. El equino del capitel dórico se asemeja a la concha del erizo de mar, o equinodermo, cuando ha perdido sus púas, y probablemente se llamó así por él. La moldura

de ovolo que más se usaba se llamaba la cima u onda. En el Partenón, el mejor ejemplo del orden dórico, el arquitrabe es liso, y una vez estuvo adornado con escudos de oro e inscripciones; está coronado por una moldura cuadrada llamada taenia o banda; la cornisa, con su cymatium cuadrado, está coronada con un astrágalo tallado, y se divide longitudinalmente por los triglifos, piezas salientes ornamentadas con dos canales verticales enteros y dos medios, de los que la palabra triglifo toma su nombre; debajo de la taenia hay una moldura cuadrada más estrecha del ancho del triglifo, y debajo de ella, ornamentada con gotas llamadas guttae. Puedo señalar esto como un artificio muy artístico tanto para aliviar la monotonía de la taenia como para soldar el arquitrabe con la cornisa. Los triglifos comienzan en los ángulos de la cornisa y se alinean centrados sobre todas las demás columnas, con un triglifo adicional entre cada uno, aunque en la cornisa sobre la abertura central más grande de los Propileos hay dos triglifos intermedios; las metopas casi cuadradas entre los triglifos se rellenan con escultura figurativa. La cornisa consiste en la banda cuadrada de mútulas, de la que sobresalen las mútulas, cuya cara inferior inclinada se enriquece con gotas; y sobre las mútulas está su coronación, una estrecha fascia bajo la corona; la corona o miembro principal sobresaliente de la cornisa tiene un gargol en la base, y su coronación consiste en un ancho filete, profundamente gargolado, con una moldura de pico de halcón debajo. Estos juntos forman la pieza más superbamente arquitectónica que existe, y ha suscitado la admiración entusiasta de todos los de buen gusto del mundo, desde el momento en que se construyó hasta el tiempo de Ernest Renan, uno de sus más recientes distinguidos admiradores.

He demorado en esta orden porque es una obra maestra para todos los tiempos. Quienes la han visto solo en Inglaterra posiblemente están convencidos de que este elogio ha sido mal otorgado; sin embargo, incluso estos cambiarían de opinión si la vieran perfectamente blanca en un día claro bajo un sol brillante; pero en Londres, incluso en su mejor momento, falta el aire puro y el sol fiero de Atenas, así como el mármol pentélico, y lo más probable es que la escultura de las metopas se haya omitido. Este dórico de los griegos es arquitectura verdadera, adaptada al clima, hecha por hombres de genio para encantar a la raza más dotada que el mundo ha visto. Para el arquitecto griego ningún esfuerzo y ningún trabajo eran excesivos al diseñar su edificio, para formarlo de modo que el sol tocara melodías en él desde el amanecer al anochecer. Tal arquitectura verdaderamente nacional no puede importarse a un clima diferente sin perder la mayor parte de su efecto, ni puede transferirse a un material basto y opaco sin perder mucho de su encanto; mientras que su escultura, la más fina que el mundo ha visto, retrataba tradiciones nacionales o eventos conectados con su fe. Pero incluso aquí en Londres, si se ven paráfrasis de arquitectura griega simplemente pintadas de blanco en un claro día de sol, se verá un tenue reflejo de su gloria prístina. La luna creciente que el sol forma en el equino, contrastada con suaves sombras cálidas graduadas y agudas sombras azules, es lo más fino que un arquitecto ha logrado jamás. La espléndida escultura que adornaba sus metopas puede verse en la sala Elgin del Museo Británico. Este único ejemplo es un modelo para quienes buscan la perfección en la exquisita simplicidad, pues casi todas las molduras son cuadradas y no hay enriquecimiento más allá de la más alta escultura figurativa y un pequeño astrágalo tallado; y puedo añadir que la perfección de toda la composición del Templo es tan grande como la de esta parte.

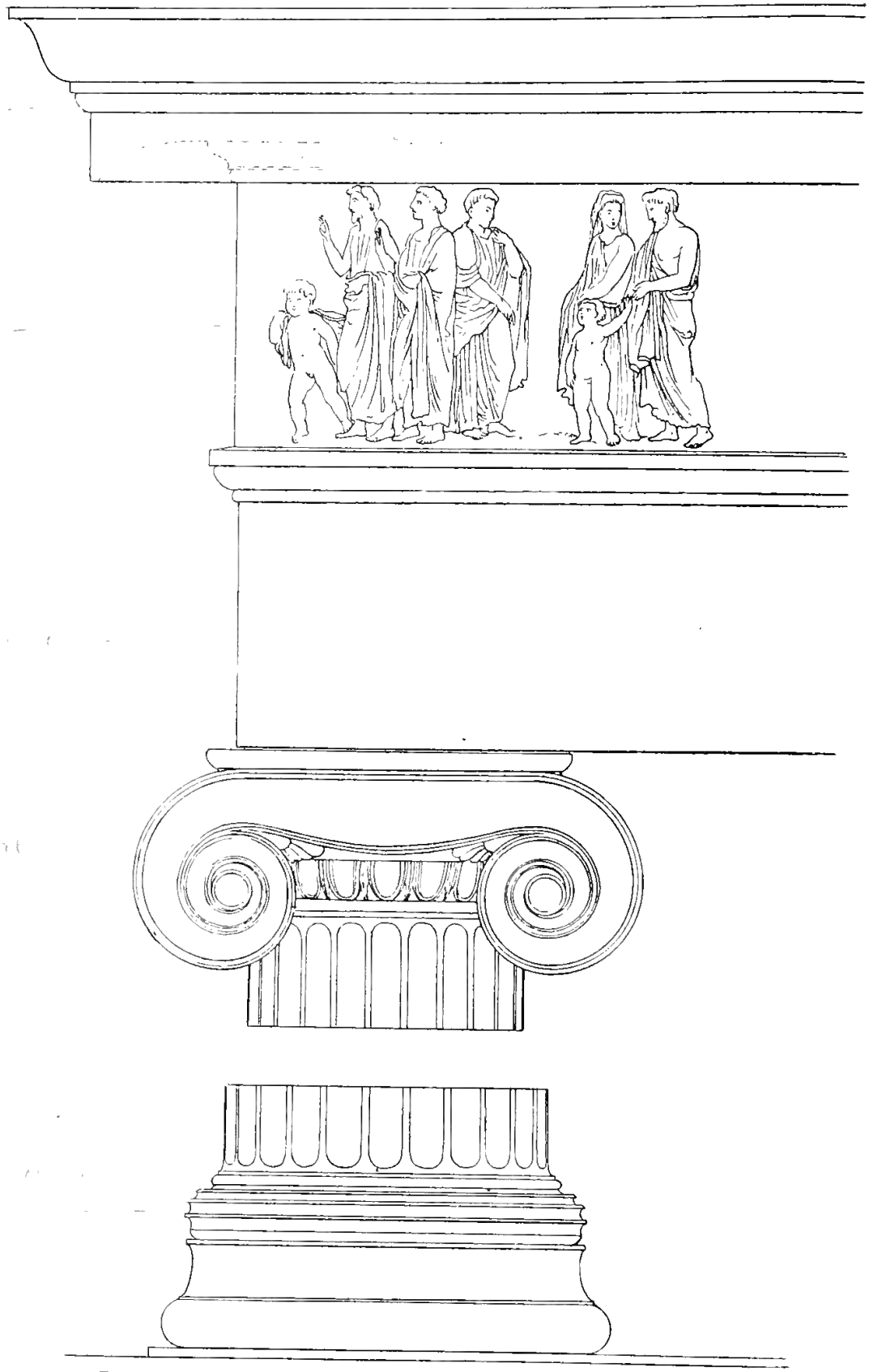


FIG. 176.—Entablature, capital and base of the Greek Ionic Temple on the Ilissus.

La Orden Jónica.

El ejemplo, dado por su simplicidad, es del Templo sobre el río Iliso. La columna difiere de la dórica por tener proporciones más esbeltas, por tener veinticuatro acanaladuras elípticas profundas con filetes en su fuste, por tener un capitel acolchado inserto entre el fino ábaco moldurado y un equino poco profundo tallado con huevo y lengüeta. La peculiaridad de este capitel acolchado es que cada lado de las caras frontal y posterior se forman en volutas, y bajan considerablemente por debajo de la base del capitel, y están talladas en las caras con una espiral de concha. (De los descubrimientos del Dr. Richter en Chipre, parece probable que la voluta jónica pudo haber surgido de una ampliación del loto egipcio) Las uniones de las superficies lisas de las volutas con el equino circular sobresaliente se enmascaran con una media madreselva. En la base del fuste hay un pedestal circular o base de ligera proyección, consistente en un toro superior e inferior unidos por un hueco (troquilo), estando el toro superior acanalado horizontalmente y el inferior liso, y no hay plinto cuadrado.

En este caso el arquitrabe es profundo y sin fascias, aunque la orden jónica tiene mayormente tres fascias; su coronación (cymatium) consiste en un filete con una cima lisa y un astrágalo debajo. La cornisa, que no tiene triglifos, se supone que fue esculpida con figuras; su cymatium consiste en un ogee y astrágalo, para admitir lo cual la cara inferior de la corona está profundamente ahuecada; el cymatium de la corona consiste en un filete estrecho y una cima.

Como este no es un tratado para arquitectos, sino un esbozo del tema para ornamentalistas, un ejemplo es suficiente para mostrar la diferencia entre el dórico y el jónico, pero se da el capitel del ejemplo más ornamentado, el del Erecteo; sus principales diferencias respecto al anterior son estas: los ornamentos en las molduras están tallados en lugar de solo pintados, en el entablamento hay tres fascias en el arquitrabe, la columna tiene un collarino tallado con ornamentos florales y un collarino tallado, y los barridos del capitel así como las espirales de las volutas son más numerosos.

He dado también el capitel de las columnas jónicas internas de Apolo Epicurio en Bassae, para mostrar cuánto se mejora haciendo la parte superior del capitel curva en lugar de recta. La orden jónica es más grácil y por regla general más ornamentada que la dórica, pero no tan majestuosa. Los capiteles del Erecteion, del templo de Bassne, del último templo de Diana en Éfeso y del Mausoleo se encuentran en el Museo Británico.

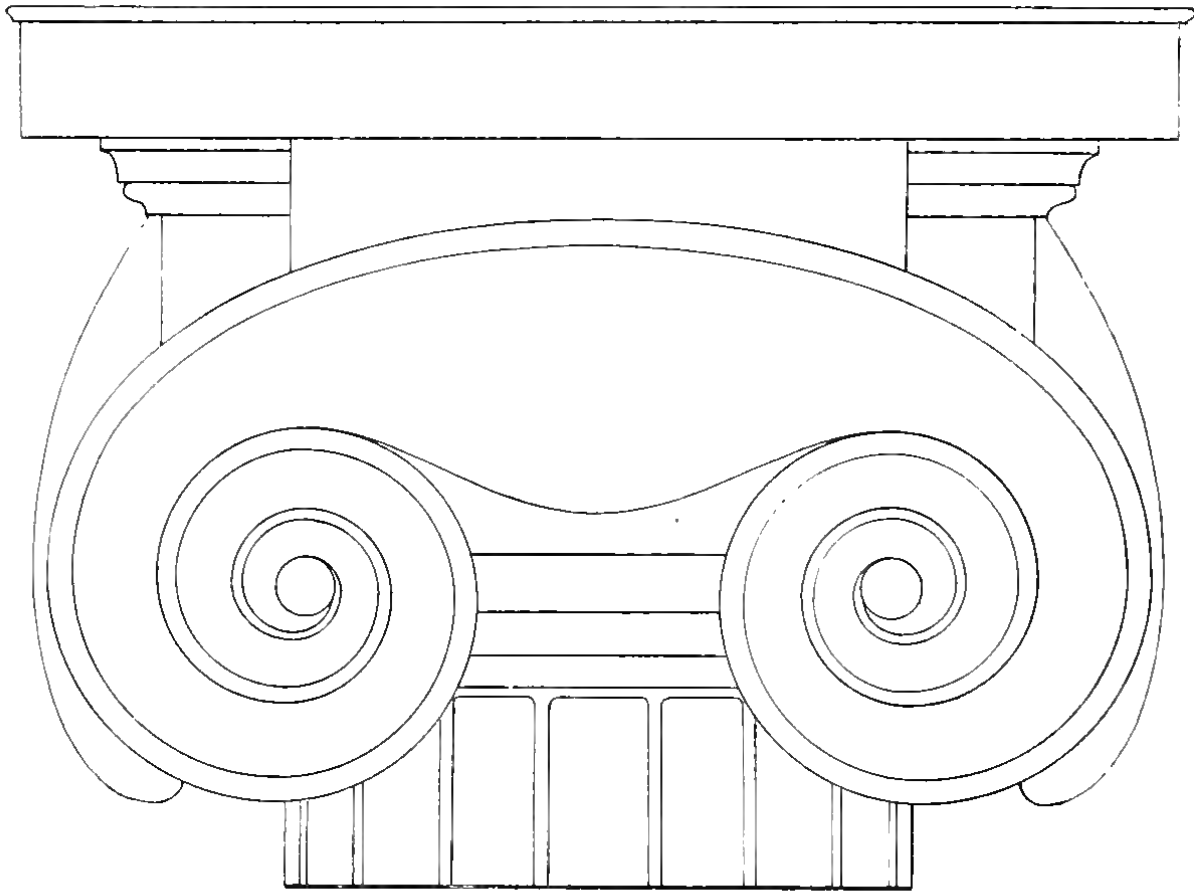


FIG. 179.—Capital from the Temple of Apollo Epicurius at Bassæ. Greek Ionic.

La Orden Corintia.

Calímaco, según Vitruvio, inventó este capitel, y se supone que vivió hacia el 396 a.C., cuarenta años antes de que naciera Alejandro Magno. Además de la belleza de esta orden del monumento corégico de Licrates, es el único ejemplo griego indudable y completo que tenemos en Europa. La importancia principal del invento, además de su belleza intrínseca, es su adopción por los romanos como su orden favorita y su uso en todos sus dominios. Relato aquí la historia que Vitruvio cuenta de su invención. Además de lo bonito de la historia, sirve como incitación a la reflexión de que si aquellos cuya mano y ojo están entrenados solo observan lo que ven, pueden obtener nociones para invenciones.

"Una doncella en edad de casarse, ciudadana de Corinto, cayó enferma y murió. Después de su entierro, su nodrisa reunió las cosas con las que la doncella más se deleitaba cuando estaba viva, las puso en una cesta, y la llevó a la tumba y la puso encima, y para que duraran más al aire libre, las cubrió con una teja. Por casualidad esta cesta se puso sobre una raíz de acanto. La raíz de acanto, mientras tanto, presionada por el peso, hizo brotar sus hojas y renuevos hacia la primavera; estos renuevos creciendo contra los lados de la cesta, se vieron forzados a

curvar sus puntas por el peso de las esquinas de la teja y a formar volutas. Entonces Calímaco, que por la elegancia y sutileza de su escultura era llamado Catacechnos por los atenienses, al pasar por aquella tumba, notó la cesta y el tierno crecimiento de hojas alrededor, y encantado por el estilo y la novedad de su forma, hizo sus columnas entre los corintios siguiendo aquel modelo." (Vit. lib. 4, cap. 1, pp. 9, 10.)

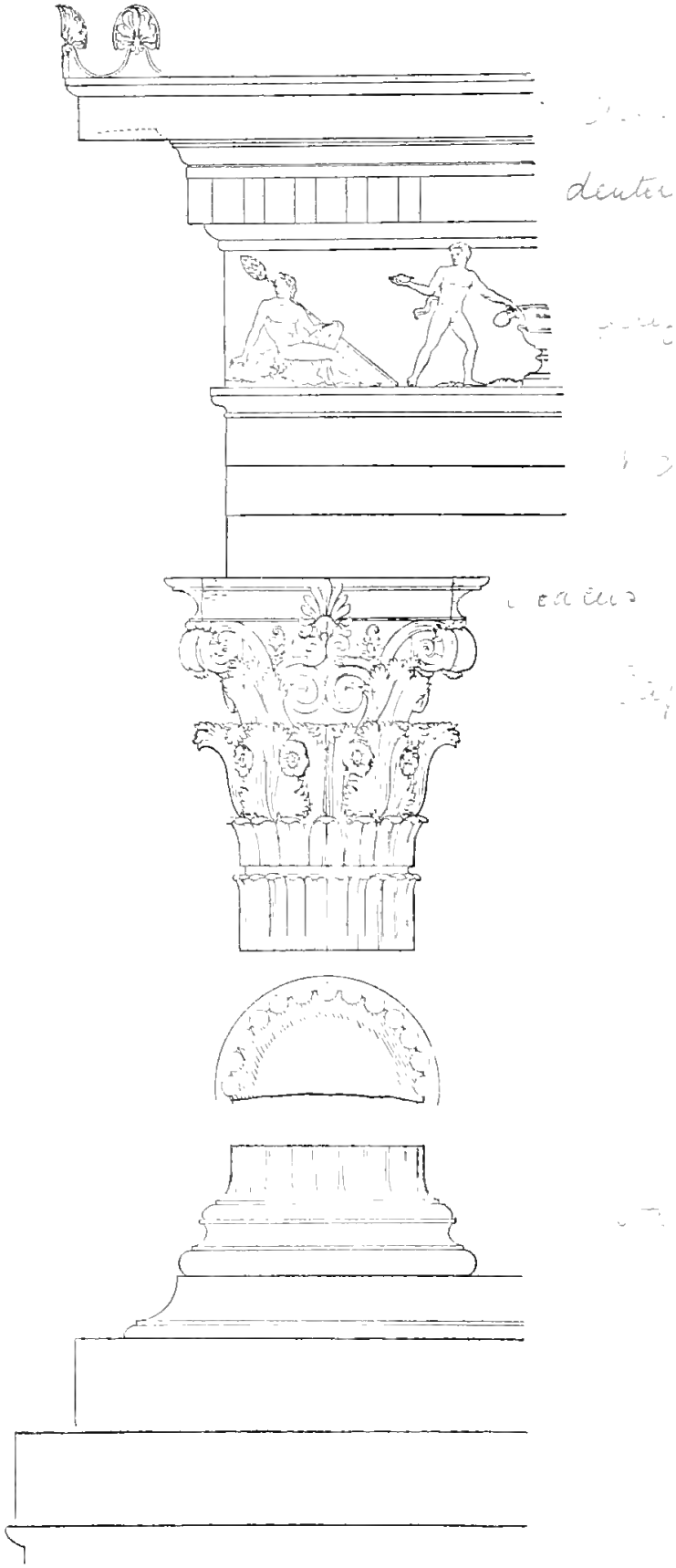


FIG. 180.—Entablature, capital and base of the Lysikrates monument. Greek Corinthian.

Un capitel corintio fue encontrado por el profesor Cockerell en el Templo de Bassae, supuesto por él haberse usado allí. Otro fue encontrado en Atenas por Inwood, y hay un grácil capitel de una de las columnas corintias adosadas del Templo de Apolo Didimeo, en Branchidae, cerca de Mileto, de fecha desconocida.

No considero como griego el trabajo que se hizo después del siglo II a.C., cuando Grecia se convirtió en provincia romana.

El capitel corintio del monumento de Lisícrates

tiene una altura superior a una vez y media al diámetro inferior de la columna, mientras que el capitel dórico del Partenón mide aproximadamente la mitad del diámetro hasta el cuello, y el capitel jónico del Erecteión, alrededor de ocho décimas partes.

El ábaco del capitel es profundo y moldurado, ahuecado horizontalmente en sus cuatro lados en planta, y tiene los ángulos agudos del ábaco recortados.

El tocado floral consta de una hilera inferior de dieciséis hojas de agua, aproximadamente la mitad de la altura de las ocho hojas de acanto de la hilera superior; estas tienen una flor entre cada par de hojas.

Sobre la parte superior, y a los lados de la hoja central, en cada uno de los cuatro lados del capitel, brotan dos vainas de acanto, de cada vaina brotan tres caulículos; La más alejada del centro forma una voluta bajo un lado del ángulo del ábaco y se apoya en la hoja superior doblada de la vaina.

Los caulículos inferiores forman dos volutas que se tocan en el centro.

El tercer caulículo surge de entre los dos anteriores y forma volutas mucho más pequeñas que las que están inmediatamente debajo, tocándose en el centro, pero girando en sentido contrario a las que están debajo.

Del centro de estas brota una madreselva, cuya copa alcanza la altura de la parte superior del ábaco, y hay una pequeña ramita floral entre las volutas del ángulo y la madreselva, para compensar la desnudez del capitel.

El follaje de este capitel es exquisitamente elegante, pero su contorno no es armonioso.

El entablamento es jónico, para dejar el friso libre para la representación esculpida de Baco, que transforma a algunos piratas en delfines. El arquitrabe es profundo, con tres fajas iguales, cada una inclinada hacia adentro, y un cimacio. Sobre el cimacio del friso hay una cornisa con una moldura dentada.

Los griegos eran artistas consumados que tenían presente el adagio de que «las reglas son buenas para quienes pueden prescindir de ellas» y adaptaban cada parte de sus edificios para producir el efecto de luz y sombra que deseaban. Los perfiles de sus molduras eran, en su mayoría, ligeramente diferentes en cada ejemplo que conservamos, y se aproximaban a

secciones cónicas, de modo que la sombra resultaba menos uniforme; rara vez se utilizaban segmentos de círculo. Además, en Atenas abundaban los excelentes escultores de figuras.

Siempre me ha parecido que las sutiles variaciones que los griegos introducían en sus perfiles para alcanzar la perfección, y su pasión por la simplicidad, se debían en gran medida a su profundo conocimiento de la figura humana desnuda. Todos sus reclutas se ejercitaban desnudos, y debieron haber notado que el perfeccionamiento de la forma humana mediante el entrenamiento se producía por ligeras variaciones.

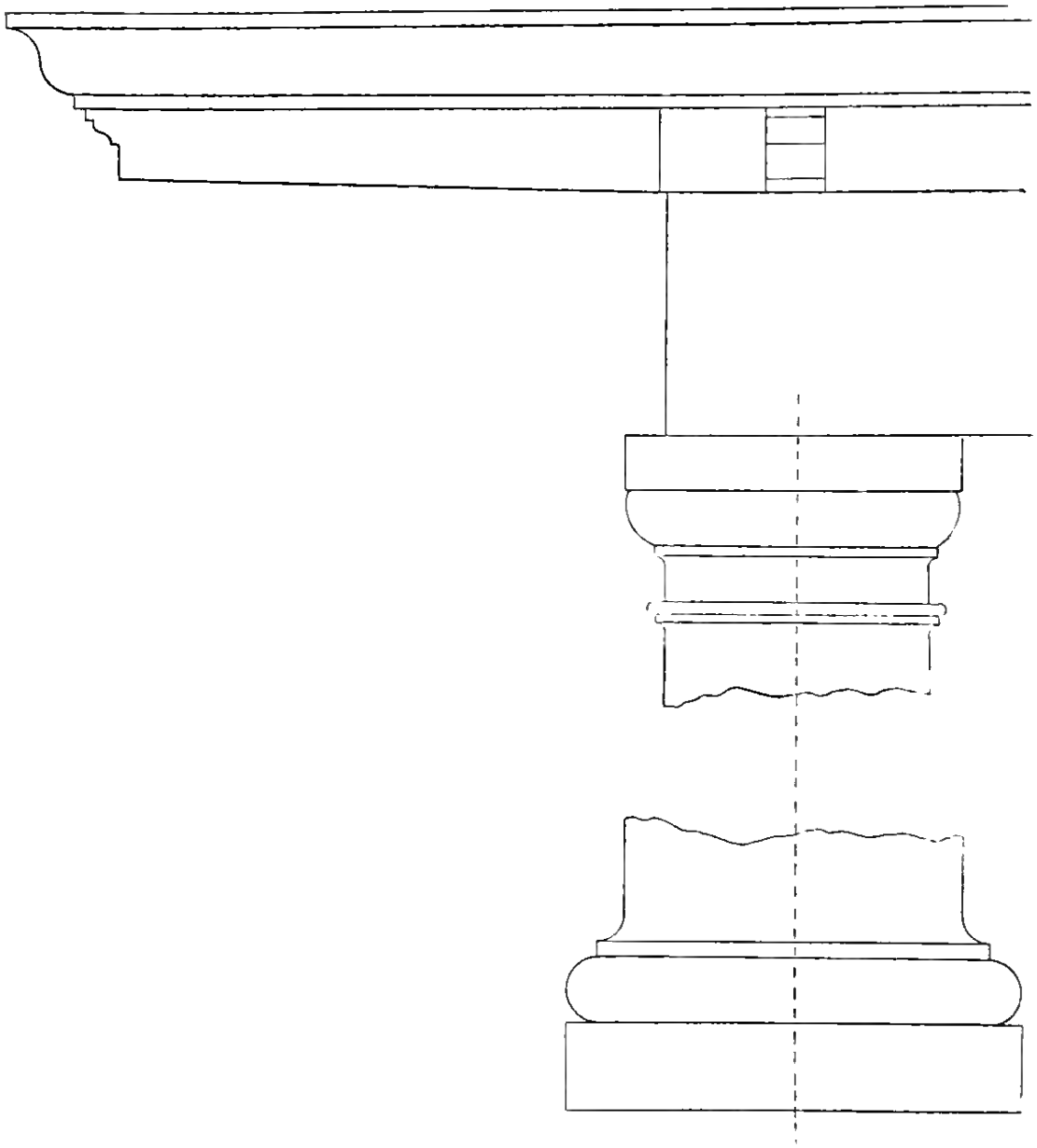


FIG. 182.—The Tuscan order.

Las Órdenes Romanas.

Los romanos, grandes como fueron en subyugar, gobernar y civilizar tan gran porción del mundo, y posiblemente por ello mismo, no fueron artísticos en el sentido en que lo fueron los griegos. Los romanos eran esclavos de las reglas y métodos fáciles; la mayoría, si no todos, los perfiles de sus molduras se trazaban con compás, y carecían casi totalmente de buenos escultores de figuras. Tenían, sin embargo, una pasión por la magnificencia y por la solemne dignidad ornamental, y raramente dejaban de obtenerla en sus monumentos públicos.

Además de las tres órdenes que se tomaron de los ejemplos griegos degradados de su propio tiempo, los romanos añadieron dos: la orden de los toscanos y una invención propia llamada la Compuesta.

La Toscana.

La Toscana se describe por Vitruvio, lib. 4, cap. 7, como un dórico incompleto, pero con base y plinto redondo. El pórtico de St. Paul's, Covent Garden, de Inigo Jones, es el mejor ejemplo que tenemos de ella en Londres.

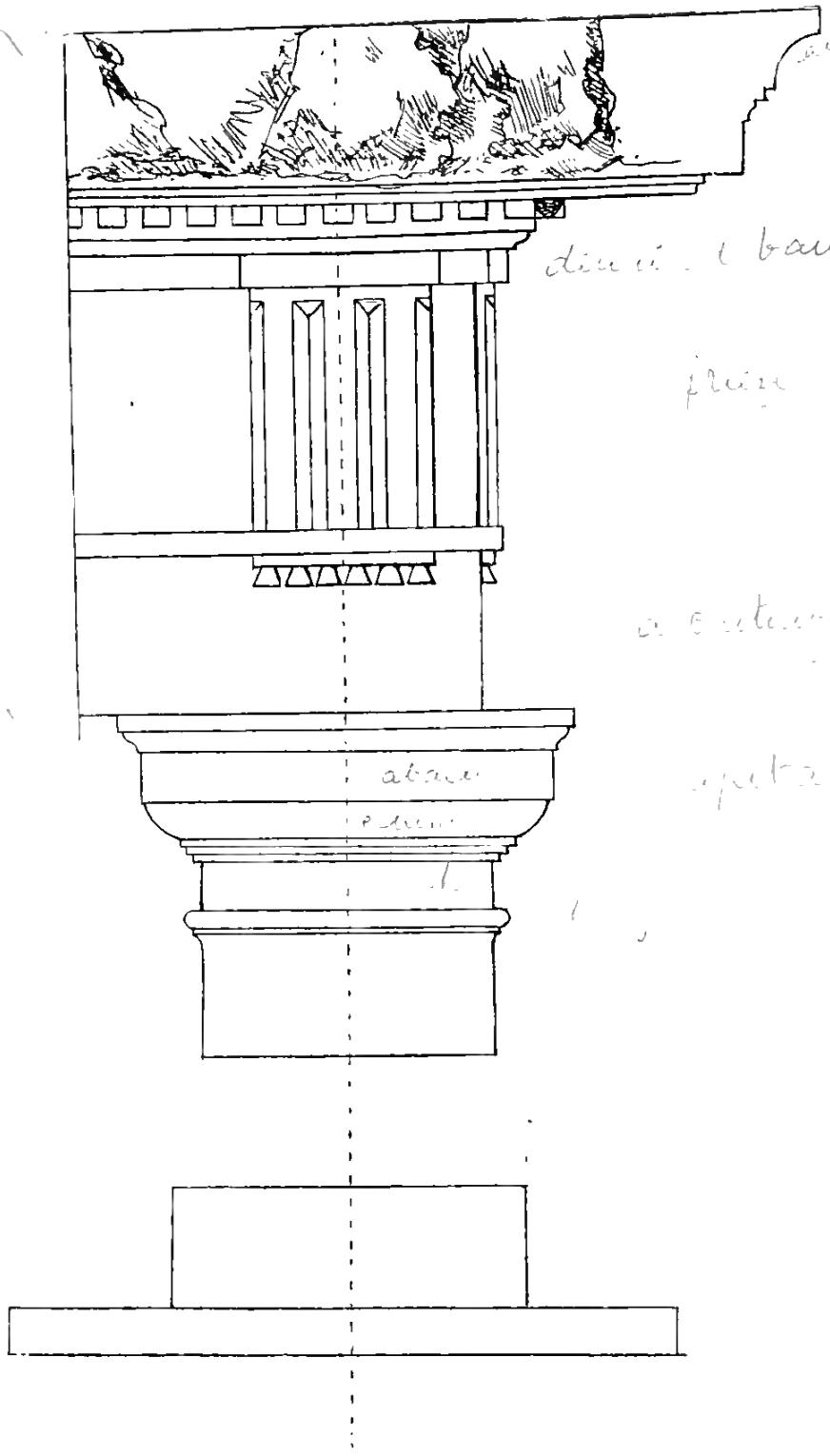


FIG. 183.—Roman Doric. From the Theatre of Marcellus.
The crowning members of the cornice are conjectural, for the whole has been broken away
See Desgodetz.

La Dórica Romana.

Uno de los ejemplos más tempranos, con la excepción del de Cora, que es más bien griego degradado que romano, es el del Teatro de Marcelo en Roma, terminado por Augusto. La columna no está acanalada, carece de base, y el capitel se ha alterado mucho respecto a los mejores ejemplos griegos. El ábaco tiene un cymatium; el equino se ha reducido en profundidad y es un ovolo, y los anulettes son simplemente tres filetes lisos; la columna también tiene un collarino y un cuello. En el entablamento el arquitrabe es menos profundo que en los ejemplos griegos. En la cornisa los triglifos están sobre los centros de las columnas angulares; las guttae son troncos de cono, mientras que las de los griegos eran cilindros o con caras ahuecadas; la cornisa tiene una cama moldurada con dentículos; y las mútulas han desaparecido, pero su borde atraviesa y el intradós es inclinado, y ornamentado alternativamente con casetones y pequeñas guttae, seis de frente y tres de fondo; y además, el cymatium de la corona está coronado por un gran cavetto; esto en los ejemplos griegos era solo el miembro de coronación de los lados inclinados del frontón. Hay columnas dóricas romanas en el Coliseo, en las Termas de Diocleciano en Roma y en otros lugares. El dórico mejor conocido por nosotros fue elaborado por los arquitectos italianos del Renacimiento.

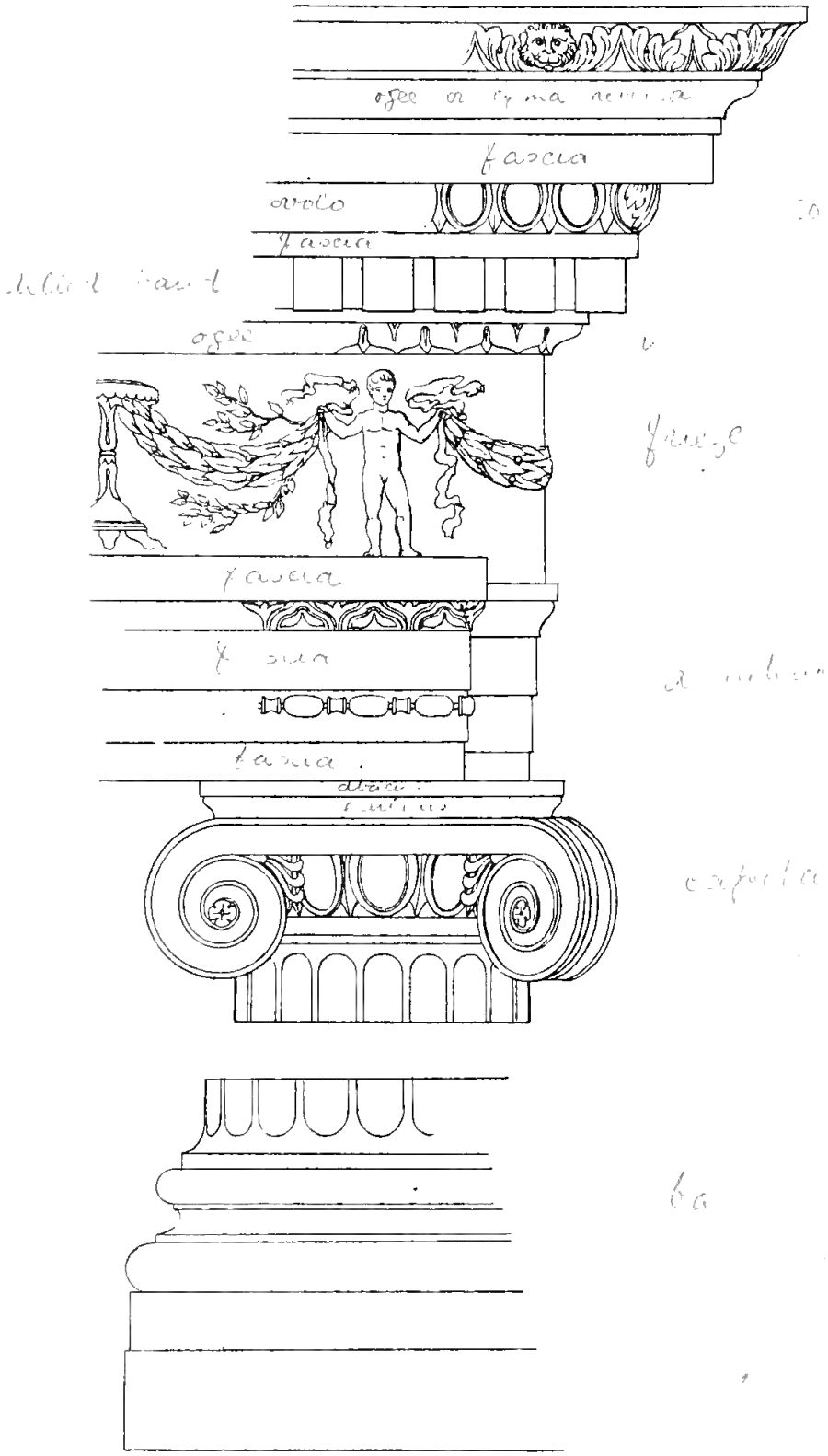


FIG. 184.—Roman Ionic. Entablature, capital, and base of an angle column, at the Temple of Fortuna Virilis.

La Jónica Romana.

La jónica no era mucho más del gusto de los romanos que la dórica, pues con la excepción de los ejemplos en edificios altos, donde las órdenes se apilaban unas sobre otras, el Templo de Fortuna Viril es el único buen ejemplo, aunque hay uno muy degradado en el Templo de la Concordia. Las columnas del Templo de Fortuna Viril se asemejan algo a las grecorromanas del Templo de Baco en Teos; tienen capiteles igualmente pobres y una base ática, pero su verdadero entablamento romano es notablemente peor que el de Teos, de hecho, podría usarse como ejemplo de lo que debe evitarse en el perfilado. La cornisa es aplastantemente pesada para la cornisa y el arquitrabe, las partes son desproporcionadas, habiendo casi desaparecido la corona para hacer sitio al miembro de coronación adicional, y los ornamentos florales en algunas de las molduras son gigantescos. Su principal importancia para nosotros deriva del uso que hicieron de él los arquitectos del Renacimiento, algunos de los cuales, sin embargo, mejoraron notablemente su apariencia, haciéndolo un capitel de cuatro caras, añadiendo un collarino y poniendo guirnaldas desde los ojos, dando así al capitel mayor profundidad e importancia.

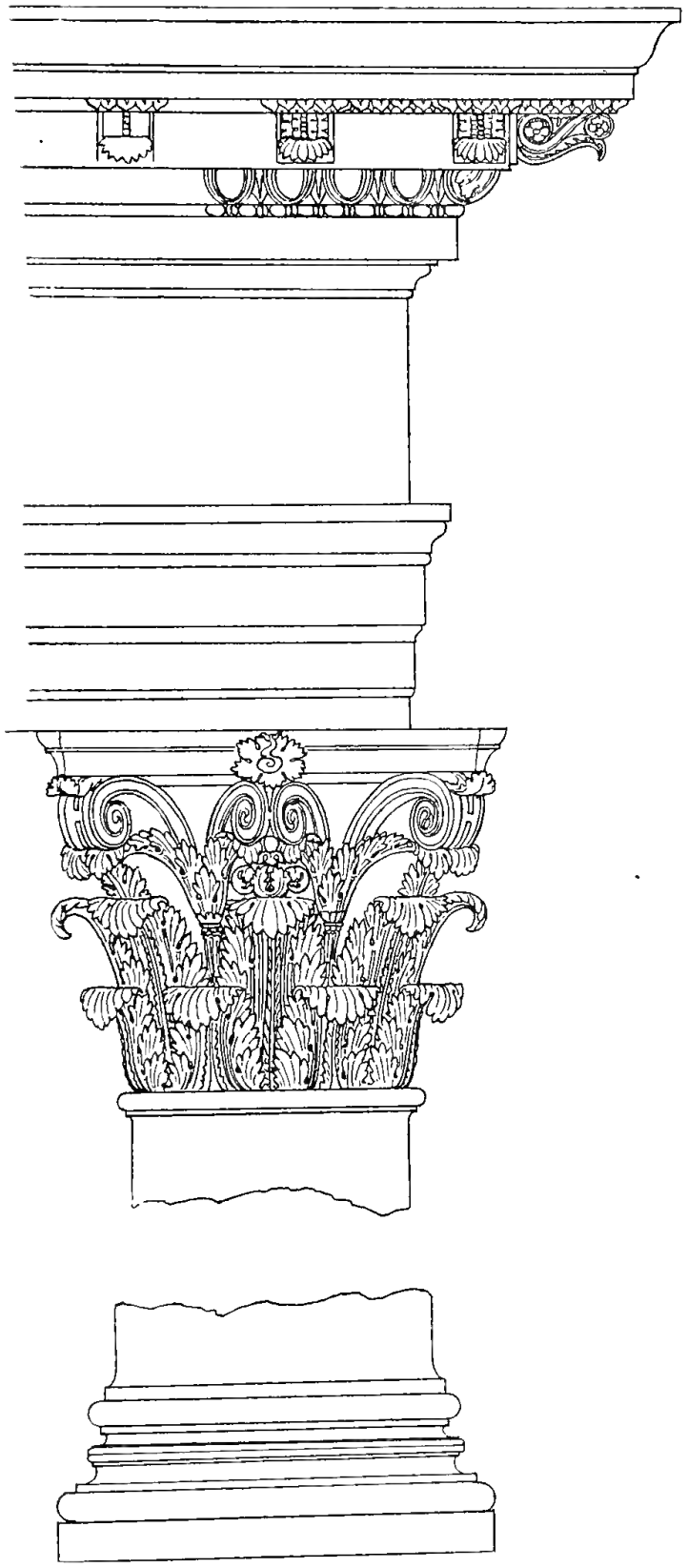


FIG. 185.—Roman Corinthian. Entablature, capital, and base of the Pantheon.

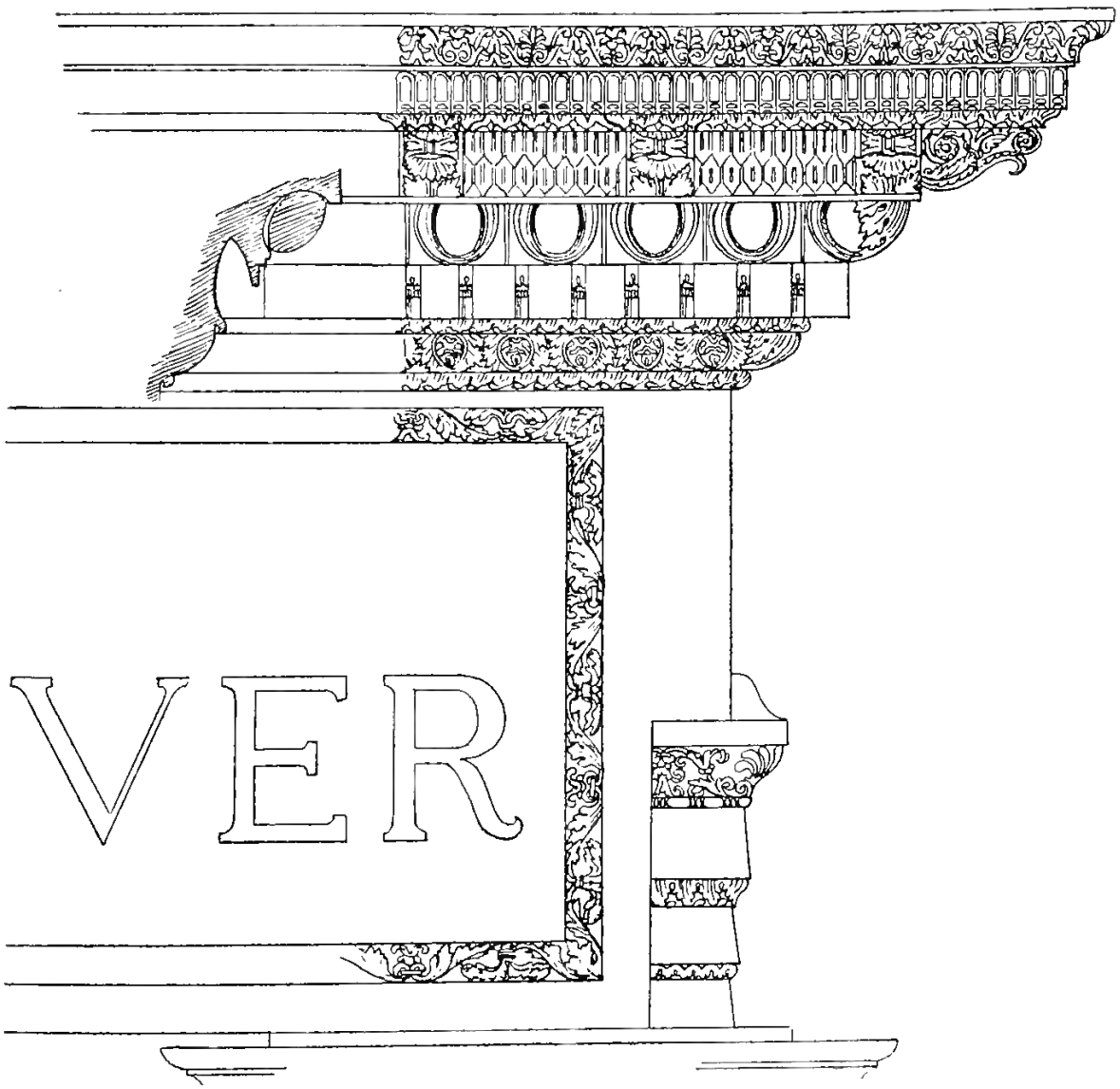


FIG. 186.—Roman Corinthian. Entablature of Jupiter Tonans.

La Corintia Romana.

La magnificencia de este capitel cautivó a los romanos, de modo que los buenos ejemplos de las otras órdenes, excepto de la compuesta, son raros. Como dije antes, el único ejemplo griego corintio indudable que ha llegado hasta nosotros es el del monumento de Licrates, aunque tenemos muchos ejemplos grecorromanos. El mejor ejemplo romano que puedo dar es el del Panteón; el pórtico existente se cree por M. Chedanne que es una copia del de Agripa, hecha en la época de Septimio Severo. En cualquier caso, tiene la simplicidad comparativa que caracterizaba a algunos de los edificios justo antes de nuestra era. El capitel tiene dos filas de ocho hojas, la fila superior no se eleva tanto por encima de las inferiores como estas lo hacen sobre el collarino, y hay espacio entre las hojas superiores para mostrar los tallos de las

vainas de los caulículos; los interiores terminan bajo el borde de la cesta, los exteriores forman las volutas bajo los ángulos del ábaco, y por encima de estos una hoja rizada enmascara el vuelo de los ángulos del ábaco. De algún follaje en la parte superior de la hoja central superior, un tallo sube por detrás de los caulículos y florece en el ábaco.

Puede observarse que los caulículos del centro y de la voluta han perdido el carácter floral y se han vuelto pétreos. Los fustes no están acanalados, siendo de granito, y tienen la base romana favorita: un toro superior e inferior lisos, con dos scotias separadas por dobles astrágalos y filetes. El entablamento consiste en un arquitrabe de tres fascias, cuyos bordes inferiores de las proyecciones están moldurados, coronando todo el arquitrabe con un cymatium que consiste en un ancho filete y un ogee con un astrágalo debajo. La cornisa es ligeramente menos profunda que el arquitrabe y no tiene nada en ella excepto la inscripción, y su cymatium es la contrapartida del del arquitrabe a menor escala. La cornisa es pesada, y su cama moldurada consiste en una banda de dentículos sin cortar, un ovolo tallado con huevo y lengüeta, y un astrágalo tallado con cuentas y carretes, una banda de modillones con modillones tallados, una corona poco profunda, y un profundo cymatium de cima recta con filetes.

He añadido el fino y gigantesco capitel de Marte Vengador y el entablamento de Júpiter Tonante, que está sobrecargado de ornamento, como contraste a la casi severa simplicidad del del Panteón.

Solo llamaré su atención sobre dos puntos de esta ornamentación: la omisión de las lengüetas entre los huevos, dejando solo la línea vertical, y el intento de convertir el huevo y lengüeta en una forma foliada. El huevo mismo está cubierto de ornamento y situado en el centro de hojas de acanto. Debo alabar la audacia del autor, que nos ha dado un ornamento nuevo, pero deplorar su falta de invención gustativa que le ha forzado a dar uno malo. Las variedades de hojas usadas en capiteles se han mencionado en el cuerpo del libro.

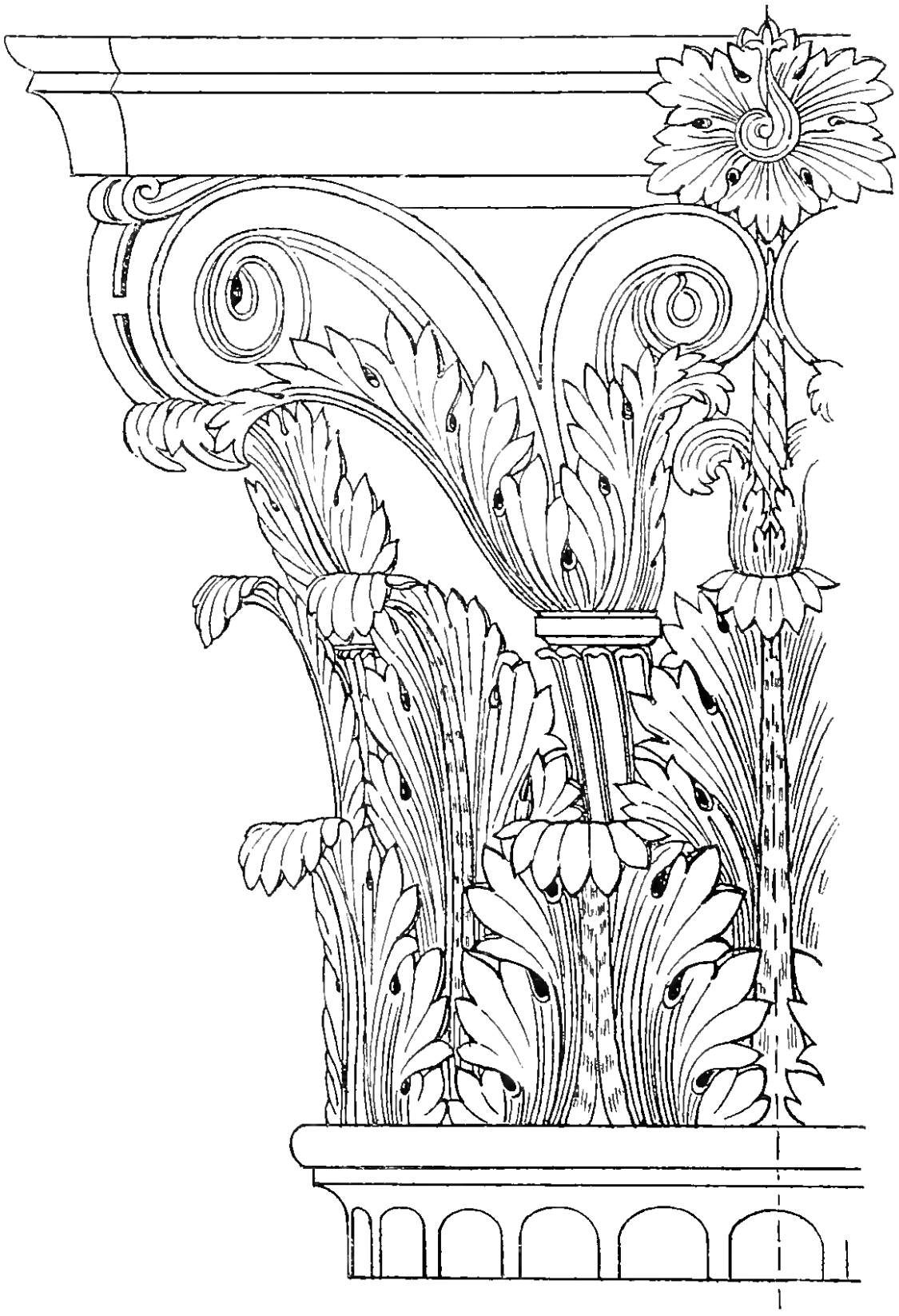


FIG. 187.—Roman Corinthian. Half of the capital of Mars Ultor.

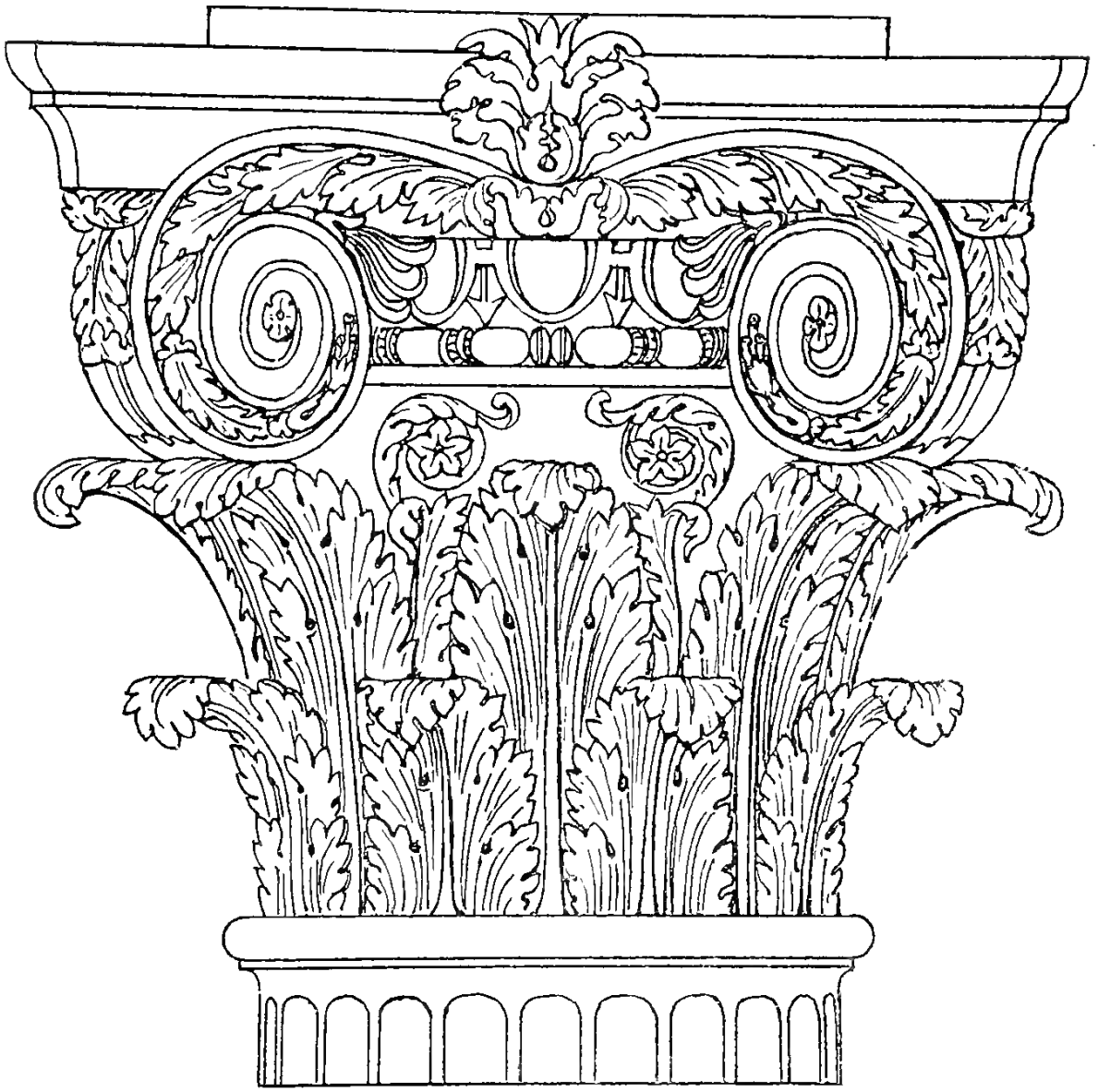


FIG. 188.—Roman composite capital from the Arch of Titus.

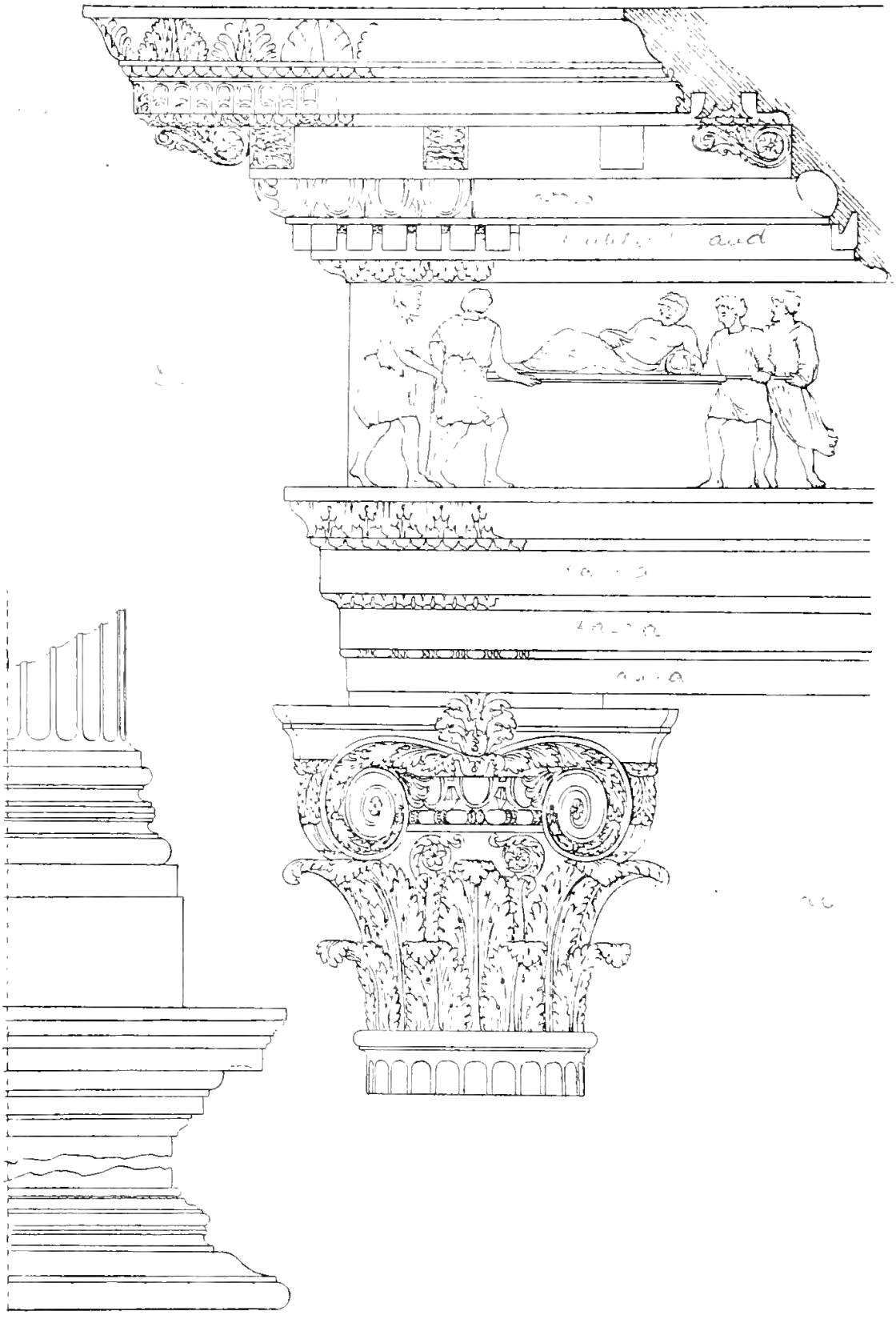


FIG. 189.—Roman Composite. Entablature, capital, and base, Arch of Titus.

La Compuesta Romana.

Esta orden se ha llamado Compuesta por la mezcla de motivos jónicos y corintios en su capitel. El ejemplo dado es del Arco de Tito, erigido para celebrar la toma de Jerusalén en el año 70 d.C. Lo principal a observar es el capitel; pues el entablamento es corintio, menos ornamentado que el de Júpiter Tonante o Júpiter Estator, y muy inferior a este último en sus proporciones. Puede imaginarse que todo el follaje por encima de la fila superior de hojas de un capitel corintio se ha eliminado, que un equino jónico tallado se ha puesto al nivel de la base de los caulículos corintios, que en el centro del equino hay un cáliz del que sale una flor por encima de la parte superior del ábaco, y de cada lado del cáliz brotan bandas curvas que se introducen en el hueco del ábaco y terminan en pesadas volutas que bajan hasta las partes superiores de la fila de hojas, estando las partes inferiores de las bandas y los espacios entre las espirales rellenos de follaje. Las partes de la campana así dejadas desnudas por la omisión de las vainas de los caulículos tienen dos pequeños roleos de follaje para cubrirlas. El peor defecto del capitel es que la parte superior no tiene conexión artística con la inferior, y tomado simplemente como capitel aislado, sus volutas son demasiado pesadas para el resto. Sin embargo, debemos reconocer a los romanos los méritos del invento. Vieron que en columnas altas, y en este caso las columnas están sobre pedestales, las volutas de los capiteles corintios eran demasiado pequeñas para ser vistas adecuadamente. Fue la solución práctica para un pueblo práctico de una necesidad que se sentía. Artísticamente hablando, no fue solución alguna, y podemos imaginar que si tal solución se hubiera ofrecido a los atenienses en sus días de esplendor, el autor habría sido abucheado y echado de la ciudad.

Puedo mencionar que las órdenes que han pasado por las manos de los maestros italianos y han sido alteradas por ellos no son Clásicas, sino del Renacimiento. Quienes deseen estudiar este tema encontrarán los ejemplos griegos en Antiquities of Athens de Stuart y Revett; en Principles of Athenian Architecture de Mr. Penrose; en los libros publicados por la Dilettanti Society; en Temple of Jupiter Panhellenius at Aegina de Cockerell; en Erechtheion de Inwood; y en Antiquities of Magna Graecia de Wilkins. Elements and Mathematical Principles of the Greek Architects de J. Pennethorne da muchos ejemplos de perfiles. "Las romanas" en Les Edifices Antiques de Rome, de Desgodetz; Architectural Antiquities of Rome de Cresy y Taylor; Parallel of the Orders de Normand; y Orders of Architecture de Mr. Phene Spiers..

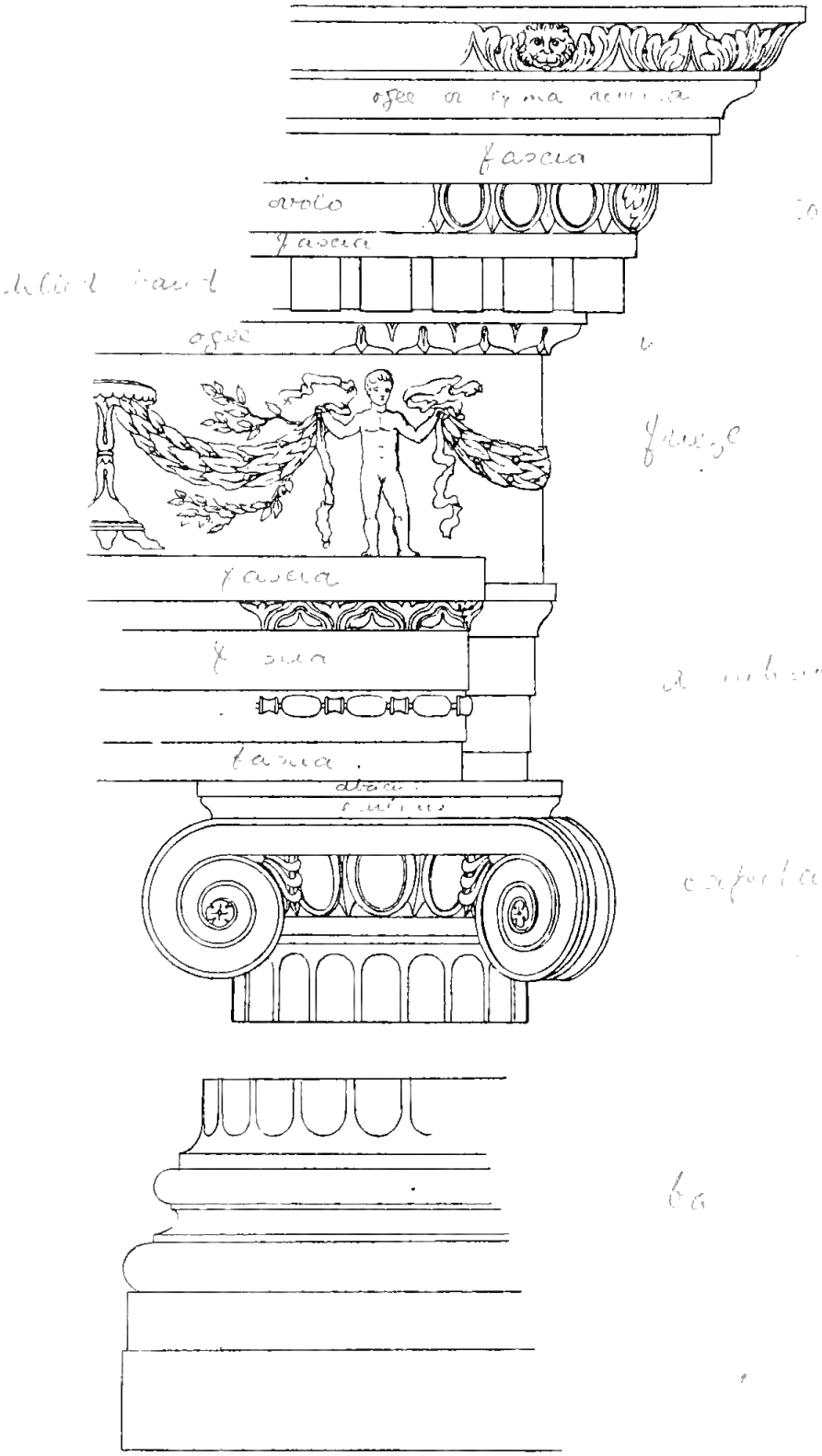


FIG. 184.—Roman Ionic. Entablature, capital, and base of an angle column, at the Temple of Fortuna Virilis.

UN CAPÍTULO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE ALGUNAS FIGURAS Y CURVAS EN GEOMETRÍA PLANA PRÁCTICA ÚTIL EN EL ORNAMENTO

Definiciones y nombres de figuras de 1 a 13.

Un triángulo equilátero es un triángulo que tiene tres lados iguales. (Fig. 1.)

Un triángulo isósceles es aquel que tiene solo dos lados iguales. (Fig. 2.)

Un triángulo escaleno es aquel que tiene tres lados desiguales. (Fig. 3.)

Un triángulo rectángulo es aquel que tiene un ángulo recto. (Fig. 4.)

Un triángulo acutángulo es aquel que tiene tres ángulos agudos. (Fig. 5.)

Un paralelogramo es una figura de cuatro lados que tiene sus lados opuestos paralelos. (Fig. 6.)

Un rombo es una figura de cuatro lados que tiene todos sus lados iguales, pero sus ángulos no son rectos. (Fig. 7.)

Un losango es un cuadrado puesto en ángulo. (Fig. 8.)

Nota: Un cuadrado, un oblongo, un rombo y un romboide son todas especies de paralelogramos.

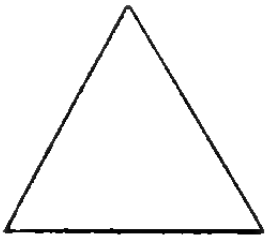


FIG. 1

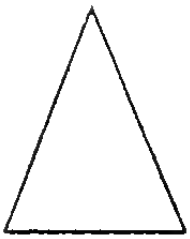


FIG. 2

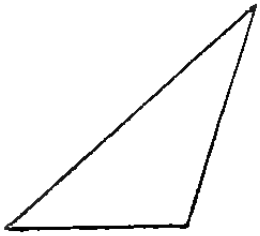


FIG 3

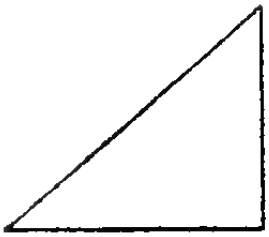


FIG. 4

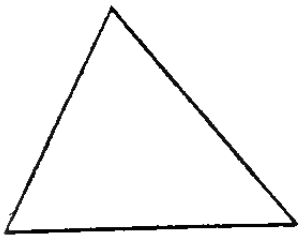


FIG. 5

FIG. 6

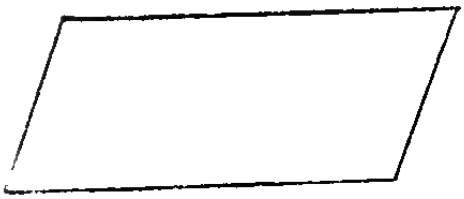


FIG 7

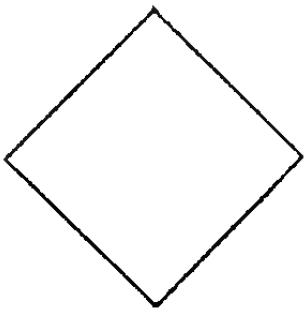


FIG. 8

Un diamante se compone de dos triángulos equiláteros puestos espalda con espalda. (Fig. 9.)

Todas las demás figuras de cuatro lados se llaman trapezios. Si un par de lados opuestos son paralelos y el otro par no, la figura se llama trapezoide. (Fig. 10.)

Polígonos. — Un polígono es una figura rectilínea plana contenida por más de cuatro líneas rectas. Un polígono regular es aquel que tiene sus lados iguales y sus ángulos también iguales. Un polígono irregular puede tener lados y ángulos desiguales, o lados desiguales y ángulos iguales, o lados iguales y ángulos desiguales. En este capítulo solo se tratan los polígonos regulares. Los polígonos se nombran según el número de lados o ángulos que tengan. Un polígono con 5 lados es un pentagono .

5	sides	is a Pentagon.	13	sides	is a Tridecagon.
6	,,	a Hexagon.	14	,,	a Tetradecagon.
7	,,	a Heptagon.	15	,,	a Pentadecagon.
8	,,	an Octagon.	16	,,	a Hexadecagon.
9	,,	a Nonagon.	17	,,	a Heptadecagon.
10	,,	a Decagon.	18	,,	an Octadecagon.
11	,,	an Undecagon.	19	,,	a Nonodecagon.
12	,,	a Dodecagon.	20	,,	a Bisdecagon.

Las figuras 11, 12 y 13 se explican por sí solas.

Figura 14. Desde un punto dado D, trazar tangentes a un círculo dado A, B y C.

Unir E con el centro del círculo D.

Bisecar DE en F. Con F como centro y F = E como radio, describir el círculo DBE que corta el círculo dado en A y B. Trazar las tangentes necesarias desde D para que toquen el círculo dado en A y B. Nota: Una tangente a un círculo o arco siempre es perpendicular a un radio trazado hasta el punto de contacto

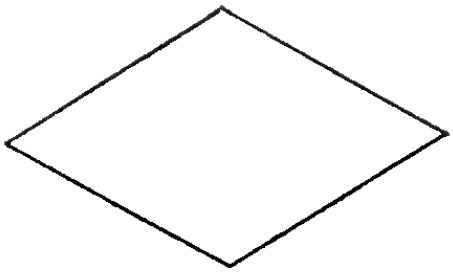


FIG. 9

FIG. 10

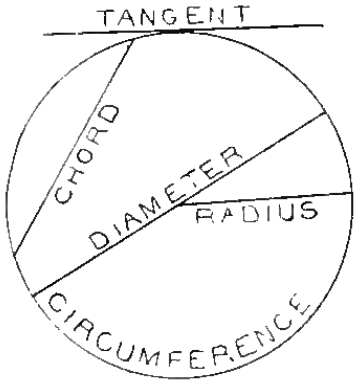
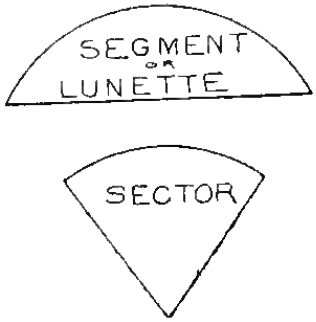


FIG. 11



FIGS. 12 and 13

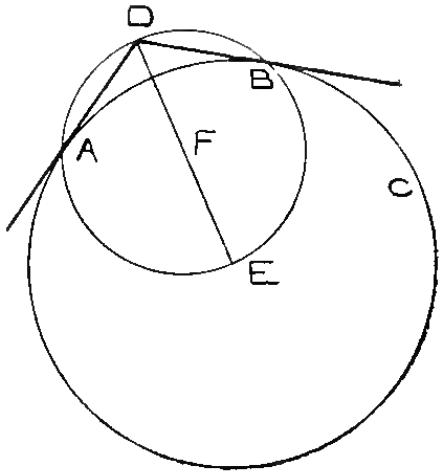


FIG. 14

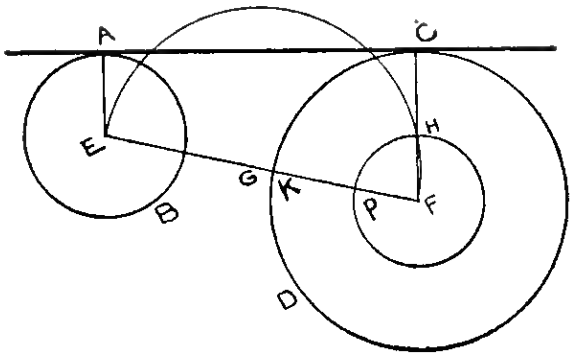


FIG. 15

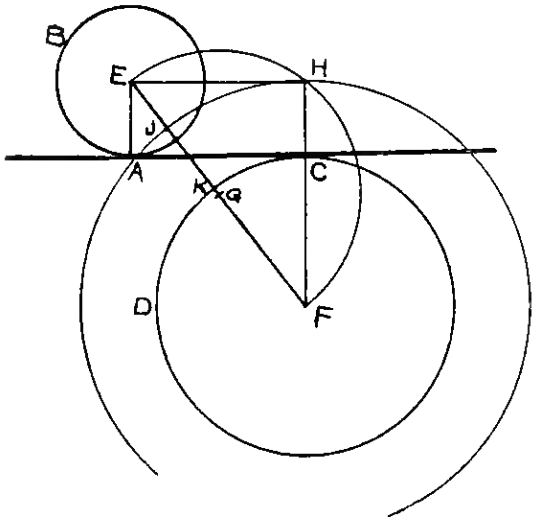


FIG. 16

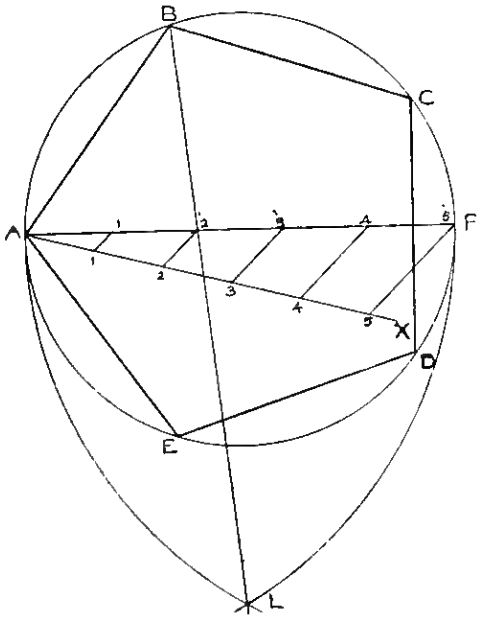


FIG. 17

Fig. 15. Trazar una tangente exterior a dos círculos dados A B y C D K.

Unir los centros E y F cortando la circunferencia del círculo mayor en K. Bisecar E F en G. Desde K en la línea K F cortar una parte K P igual al radio del círculo menor E B. Con centro G y radio K F describir un semicírculo; con F como centro y radio F P describir un círculo. El semicírculo corta este círculo en H. Unir F H y prolongarlo hasta C. En E trazar E A paralela a F C. Unir A C, que es la tangente exterior requerida.

Fig. 16. Trazar una tangente interior a dos círculos dados B E y F D.

Unir los centros E y F. Bisecar E F en G, y describir un semicírculo sobre E F. Desde K en el círculo mayor marcar K J y E F igual al radio del círculo menor, y con F como centro y F J como radio describir un arco que pase por el semicírculo en H. Unir F H cortando el círculo mayor en C, y trazar E A paralela a F H. Los puntos de contacto son A y C, por los que pasa la tangente interior.

Fig. 17. Dentro de un círculo dado inscribir un polígono regular cualquiera —por ejemplo, un pentágono.

Trazar el diámetro A F y dividirlo en el mismo número de partes que el polígono requerido deba tener lados —en este caso serán cinco partes—. Para dividir el diámetro en el número de partes iguales, trazar una línea A X con cualquier ángulo respecto a A F. Marcar cinco veces cualquier medida conveniente sobre esta línea. Unir el punto 5 con F, y trazar las líneas 4, 4', 3, 3', etc., paralelas a 5 F hasta encontrar el diámetro. Con A y F como centros y A F como radio describir arcos que se intersecten en L. Desde L trazar una línea a través de la segunda división sobre A F en el punto 2' cortando la circunferencia en B. Unir A B. Esta es la longitud del lado del polígono requerido. Marcar la longitud del lado A B alrededor de la circunferencia en C, D y E. Unir los puntos A, B, C, D, E para completar el pentágono requerido.

Nota: Un hexágono regular puede inscribirse en un círculo marcando seis veces la longitud de su radio alrededor de la circunferencia y uniendo los puntos.

Fig. 18. Sobre una línea dada construir un polígono regular cualquiera —por ejemplo, un pentágono.

Prolongar la línea dada A B hasta R, y con B como centro y A B como radio describir un semicírculo A C R. Dividir el semicírculo en tantas partes como el polígono deba tener lados —en este caso cinco—. Trazar una línea desde el punto B a la segunda división O C. Bisecar A B y B C para encontrar P, que será el centro de un círculo que pasa por los puntos A B C. Marcar los puntos D y E, haciendo las distancias C D, D E y E A cada una igual a A B. Unir C D, D E y E A para completar el polígono requerido.

Fig. 19. Método especial para trazar un octágono en un círculo dado.

Trazar dos diámetros B F y H D en ángulos rectos entre sí. Bisecar los ángulos H K B y B K D en las líneas K A y K C. Prolongar las líneas K A y K C hasta encontrar la circunferencia en G y

E. Los ocho puntos así encontrados en la circunferencia se unen para formar el octágono requerido.

Fig. 20. Inscribir un octágono en un cuadrado dado.

Con cada esquina del cuadrado como centros, y la mitad de la diagonal del cuadrado como radio, describir arcos que corten los lados del cuadrado en F, G, H, K, etc. Unir estos puntos para completar el octágono requerido.

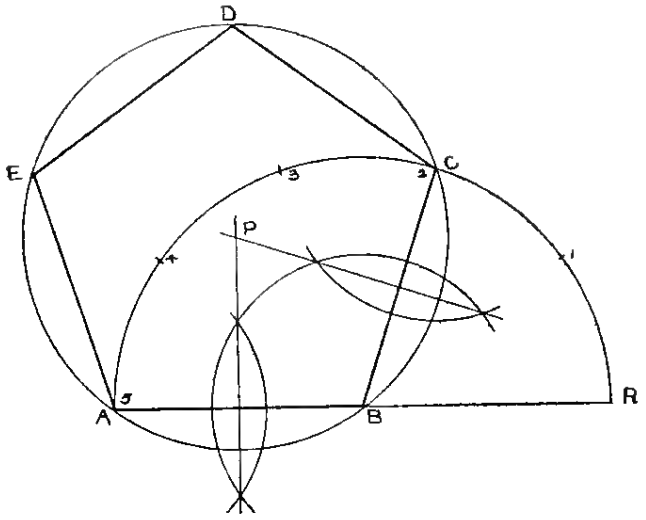


FIG. 18

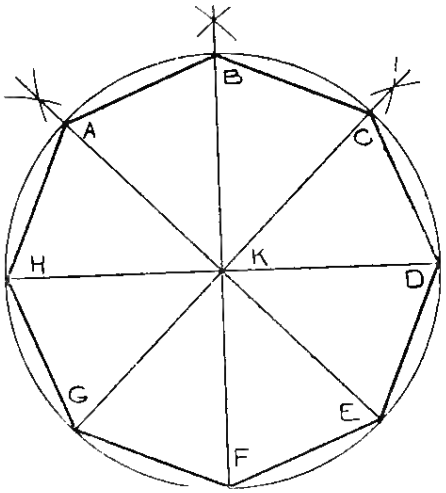


FIG. 19

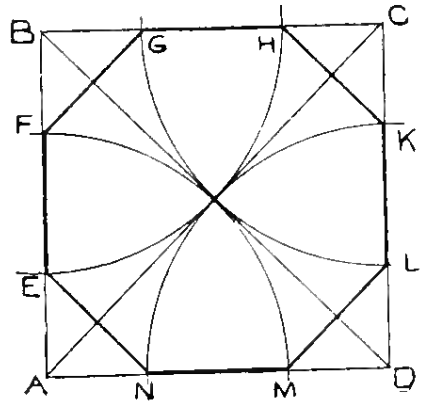


FIG. 20

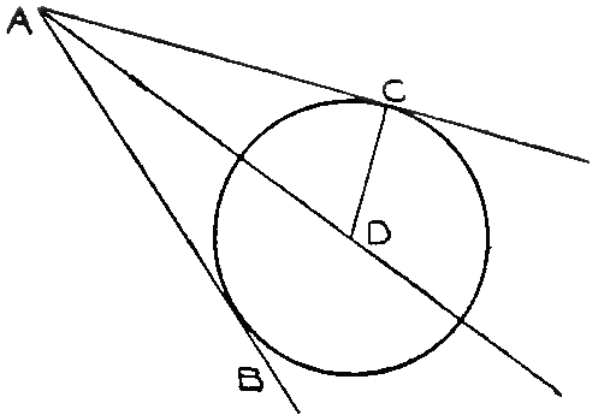


FIG. 21

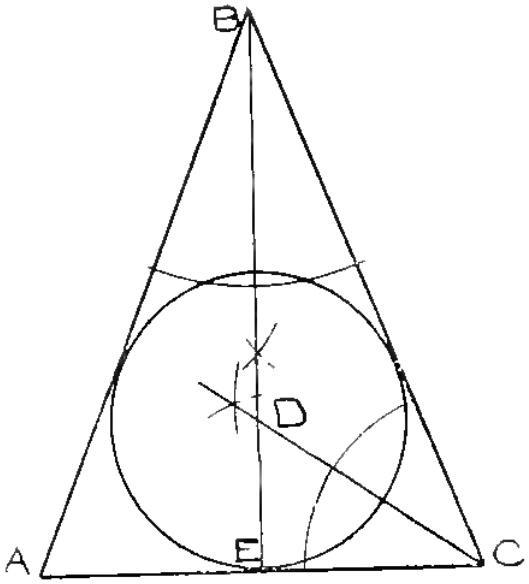


FIG. 22

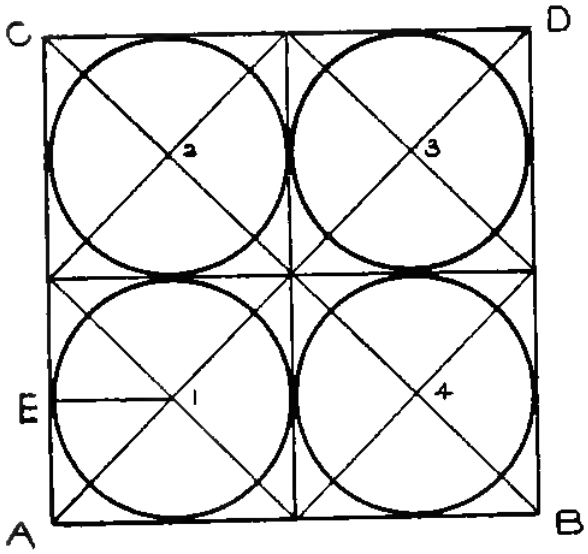


FIG. 23

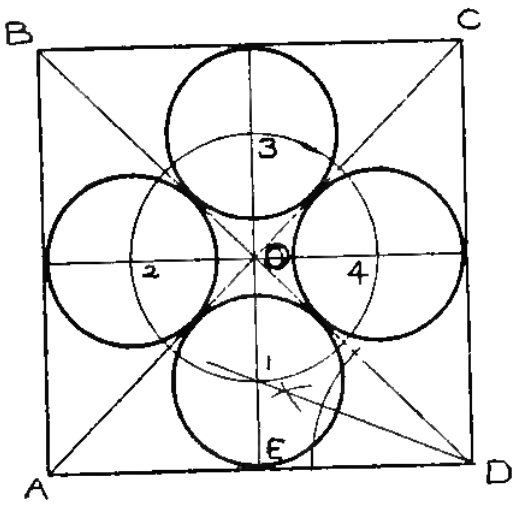


FIG. 24

Fig. 21. Describir un círculo que toque dos rectas dadas A B y A C, conociendo un punto de contacto.

Bisecar el ángulo B A C en A D. En C trazar una perpendicular a A C, que encuentre A D en D. Con D como centro y D C como radio describir el círculo requerido.

Fig. 22. Inscribir un círculo en un triángulo dado A B C.

Bisecar dos cualesquiera de los ángulos, como en B y C. Las líneas de bisección se intersectan en D. Prolongar B D hasta E. Con centro D y distancia D E inscribir el círculo requerido.

Fig. 23. Dado un cuadrado, inscribir cuatro círculos iguales cada uno tocando a otros dos y a dos lados del cuadrado.

Trazar las diagonales y dos líneas paralelas a los lados a través del centro del cuadrado dado. Unir los extremos de estas últimas líneas para obtener los puntos 1, 2, 3 y 4. Con estos puntos como centros, y 1 E dibujado perpendicular a C A como radio, inscribir los cuatro círculos requeridos.

Fig. 24. Dado un cuadrado, inscribir cuatro círculos iguales cada uno tocando a otros dos y a un lado del cuadrado.

Trazar las diagonales y dos líneas a través del centro paralelas a los lados del cuadrado dado A B C D. Bisecar cualquiera de los ángulos formados por una diagonal y uno de los lados del cuadrado, como en D. Prolongar la línea de bisección hasta que encuentre la línea central vertical en el punto 1. Con el punto central O como centro y O I como radio, describir un círculo para obtener los puntos I, 2, 3, 4. Estos son los centros de los círculos requeridos.

Nota: Si se eliminara la parte central formada por el encuentro de los cuatro círculos, las partes restantes de los círculos formarían una figura conocida como el quatrefolio, forma común en arquitectura.

Fig. 25. Inscribir seis círculos iguales en un triángulo equilátero dado A B C.

Bisecar los ángulos del triángulo equilátero dado como en E, y trazar las líneas de bisección hasta encontrar el centro de cada lado. Bisecar el ángulo A B J para obtener el punto D sobre C K. A través de D trazar G F paralela a A B, también F H y H G paralelas a los lados del triángulo. Con D como centro y D K como radio inscribir uno de los círculos requeridos, y con el mismo radio y F, 2, H, 1 y G como centros inscribir los círculos restantes.

Fig. 26. (1) Dentro de un círculo dado inscribir un hexágono. (2) Fuera del mismo círculo describir un hexágono. (3) Dentro del hexágono interior inscribir tres círculos iguales cada uno tocando a los otros dos y a dos lados del hexágono.

(1) Marcar seis veces la longitud del radio del círculo dado B D F sobre la circunferencia como en D E F, etc. Trazar los tres diámetros A D, B E y G F, y prolongarlos un poco más allá de estos puntos. Unir los puntos G, D, E, F, etc., con líneas rectas para producir el hexágono dentro del círculo dado. (2) Bisecar el ángulo K O H, la línea de bisección cortará el círculo en el punto R. A través de R trazar H K paralela a B C. Con O como centro y O H como radio describir un círculo que corte los diámetros prolongados en K, L, M, etc.

Unir estos últimos puntos para producir el hexágono requerido fuera del círculo dado. (3) Unir los puntos G, E, A. Esto obtendrá los puntos 1, 2, 3 sobre los diámetros. Trazar 1, 4 perpendicular a G B. Con 1, 4 como radio y 1 como centro describir uno de los círculos requeridos. 3 y 2 son los centros de los otros dos círculos requeridos.

Fig. 27. Dentro de un círculo dado inscribir cualquier número de círculos iguales, cada uno tocando la circunferencia y a otros dos círculos.

Dividir el círculo en el mismo número de partes que el número de círculos requeridos —en este caso cinco—. Trazar los cinco radios. Bisecar los ángulos B D A y A D C. Trazar E F perpendicular a D A. D E F es un triángulo del que se bisecan dos ángulos cualesquiera como en D y E. Desde el punto 1 así obtenido sobre D A y con radio 1 A inscribir un círculo. Desde D como centro y D I como radio describir un círculo que corte los cinco radios en los puntos I, 2, 3, 4, 5. Con estos últimos puntos como centros y I A como radio describir los círculos restantes requeridos.

Fig. 28. Este problema se resuelve de la misma manera que la Fig. 27, inscribiendo siete círculos en lugar de cinco en un círculo dado.

Fig. 29. Inscribir un trébol, o tres semicírculos iguales con diámetros adyacentes, en un círculo dado.

Dividir el círculo dado en seis partes iguales marcando seis veces la longitud del radio sobre la circunferencia. Desde el centro D hasta estos seis puntos trazar radios. Bisecar cualquiera de los seis sectores como en E. Trazar E C obteniendo F sobre uno de los radiales. A cada lado de F trazar líneas desde él que encuentren los radiales alternativos perpendicularmente a B D y D C, y unir sus extremos, formando así el triángulo equilátero 1, 2, 3. Sobre los lados de este triángulo describir los tres semicírculos requeridos usando los puntos 1, 2 y 3 como centros, y 2 F como radio. La figura completada es el trébol, y los tres semicírculos inscritos tienen sus diámetros adyacentes.

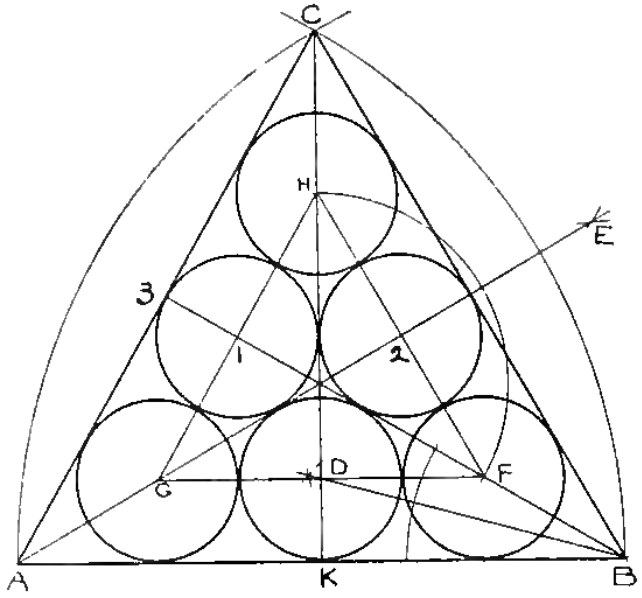


FIG. 25

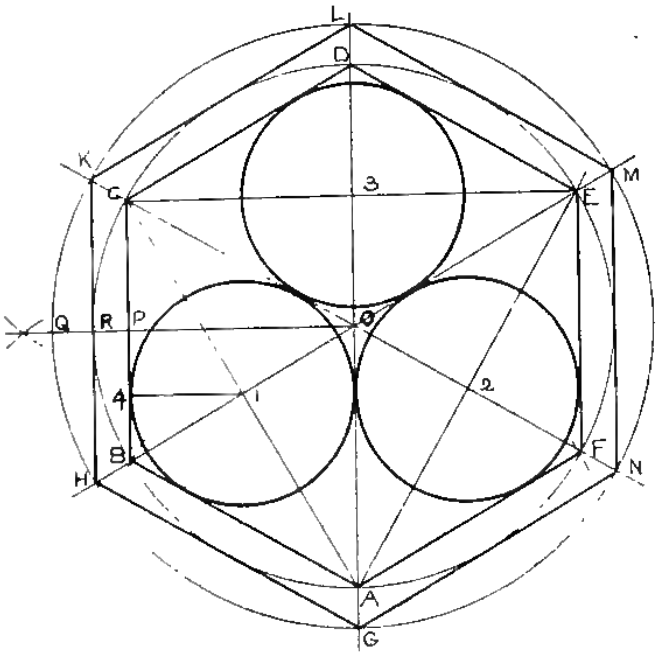


FIG. 26

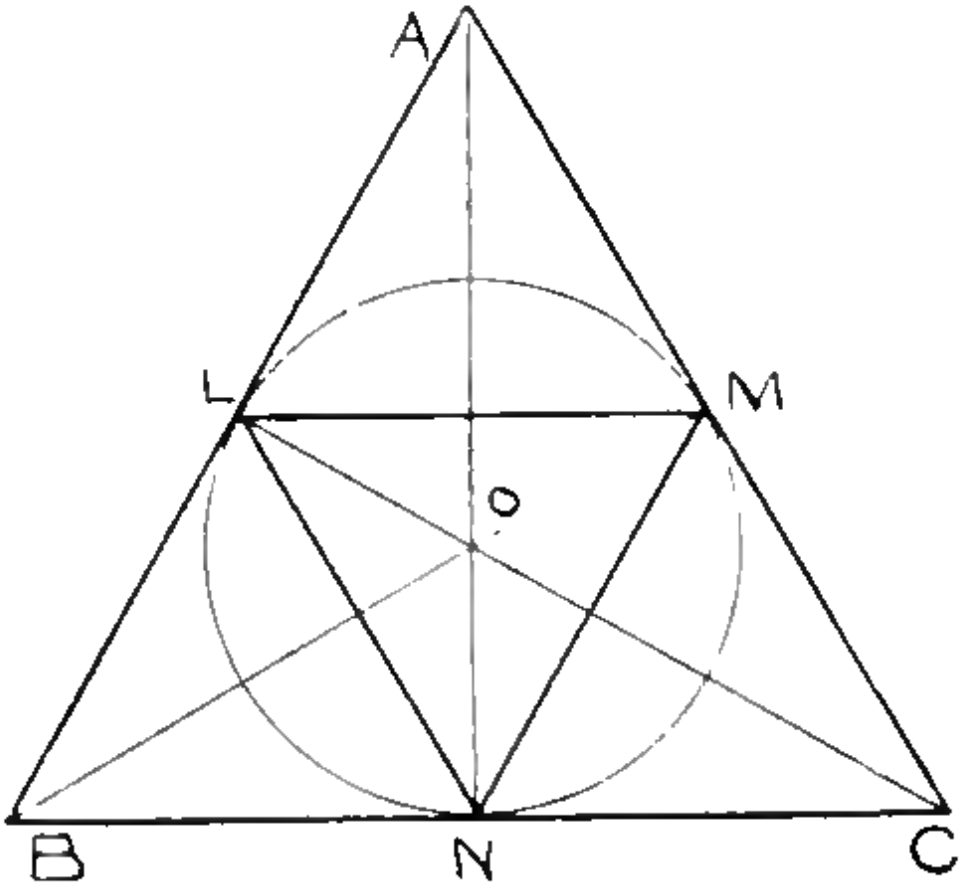


FIG. 30

Fig. 30. Describir un triángulo equilátero dentro y fuera de un círculo dado.

Trazar seis radios que dividan el círculo dado en seis partes iguales. Unir sus extremos alternativos como en L M N. Esto forma el triángulo equilátero requerido dentro del círculo. Trazar tangentes al círculo en L M y N, o líneas en ángulos rectos a L O, M Q y N O. Prolongar estos últimos radios hasta encontrar las tangentes en A B C. A B C es el triángulo equilátero fuera del círculo.

Nota: Se verá que el triángulo A B C está formado por cuatro triángulos similares cada uno igual a L M N. También, si seis de los triángulos menores, como A L M, se colocaran alrededor de los puntos A, M y C, se formaría un hexágono. Esta figura es muy útil para diseñar patrones geométricos y otros patrones repetitivos en ornamento.

SECCIONES CÓNICAS

Las figuras conocidas como Secciones Cónicas son la Elipse, la Parábola y la Hipérbola.

El cono puede tener otras secciones además de estas, como la sección a través de cualquier punto por debajo del vértice, sobre el eje, y tomada paralela a la base; esta sería un círculo, y una sección a través del vértice perpendicular a la base sería un triángulo isósceles.

La Elipse es la curva de la sección hecha por un plano que pasa oblicuamente a través de un cono de lado a lado.

La Parábola es la curva de la sección hecha por un plano que pasa a través de un cono paralelo a uno de sus lados.

La Hipérbola es la curva de una sección hecha por un plano que pasa a través de un cono paralelo a su eje, o inclinado en un ángulo mayor respecto a su base que su lado, pero no a través de su vértice.

Fig. 31. La elevación de un cono se muestra en A B C. Una sección a través del punto X en ángulos rectos al eje del cono es un círculo. Una sección que pasa a través y a través del cono desde el punto X, pero no en ángulos rectos al eje, es una elipse, como en X 1. Una sección a través de X paralela al lado opuesto A C es una parábola, como en X 2. Una sección a través de X paralela al eje, como en X 3, o una sección a través de X en cualquier otro ángulo mayor que el ángulo formado por el lado y la base, como en X 4, es una hipérbola.

Las Figs. 32, 33 y 34 muestran la forma real de las secciones X 1, X 2 y X 3 respectivamente.

Fig. 32. En esta figura, el eje mayor o transverso de la elipse es igual a X 1. Para encontrar el eje menor o conjugado, bisecar X 1 (Fig. 31) en H, trazar a través de él F G paralela a A B, dejar caer una perpendicular desde F hasta h y describir el semicírculo f h g. Desde H dejar caer una perpendicular a A B y prolongarla hasta h para encontrar el semicírculo; k h es entonces la mitad de la longitud del eje menor de la elipse, como C D. Dividir A E en cualquier número de partes iguales, y A G en el mismo número. Trazar desde C líneas a través de las divisiones como 1, 2, 3, etc., y desde D líneas a 1' 2' 3', etc. La curva de la elipse requerida pasará por las intersecciones de estas líneas, como en 1" 3" 5", etc.

Fig. 33. En esta figura, la parábola, la línea C D es igual a X 2 (Fig. 31), mientras que A B es el doble de la longitud de D 2 (Fig. 31). Dividir G B en cualquier número de partes iguales, y unir los puntos de las divisiones a C. Dividir D B en el mismo número de partes iguales, y trazar líneas desde los puntos de división paralelas a D C para encontrar las líneas numeradas similares trazadas desde B G; a través de estos puntos de encuentro se dibujará la curva de la parábola.

Fig. 34. La única diferencia entre el trazado de esta figura —la hipérbola— y la parábola es que las líneas que en la parábola se dibujaban paralelas a G B, aquí se dibujan hacia un punto E sobre C D prolongada, siendo C D igual a X 3 (Fig. 31). Este punto E se encuentra trazando la línea desde 7 sobre D B hasta E sobre C D prolongada, donde C E es igual al doble de X O (Fig. 31).

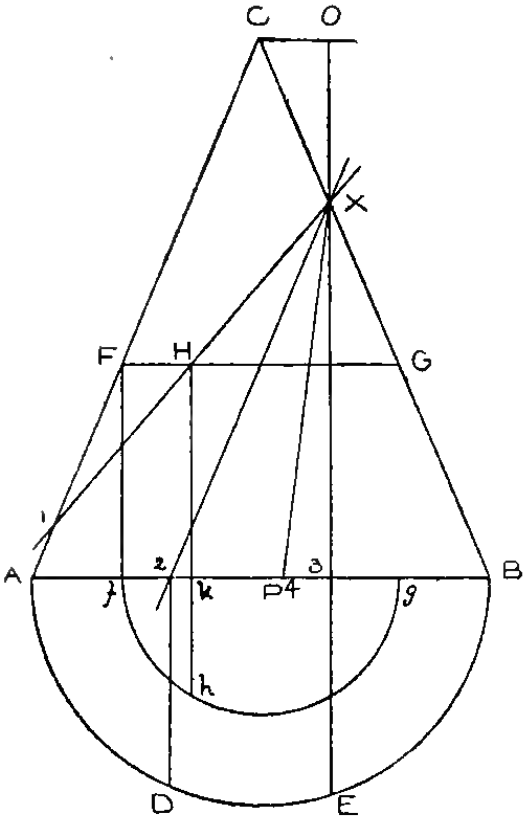


FIG. 31

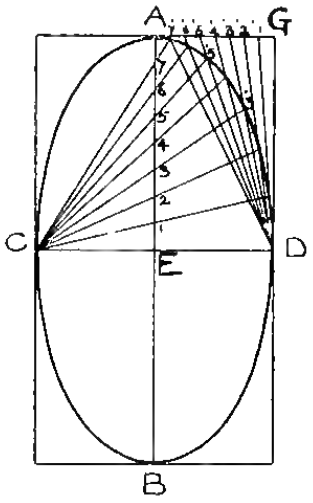


FIG. 32

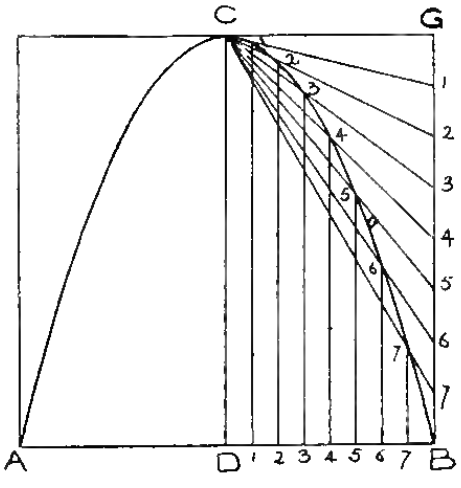


FIG. 33

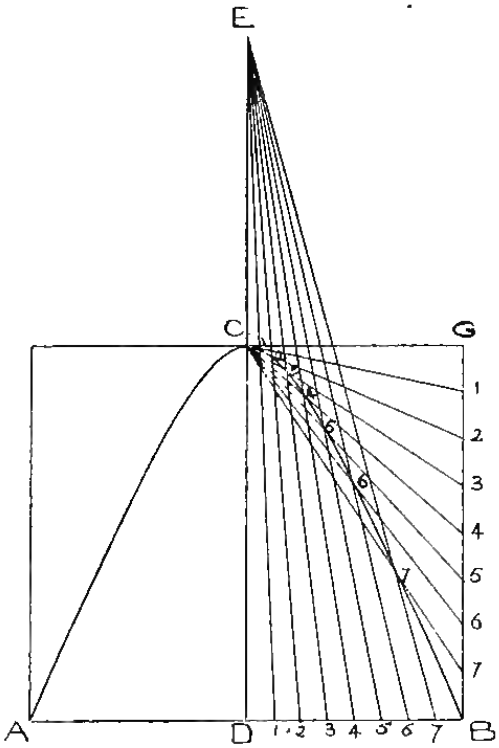


FIG. 34

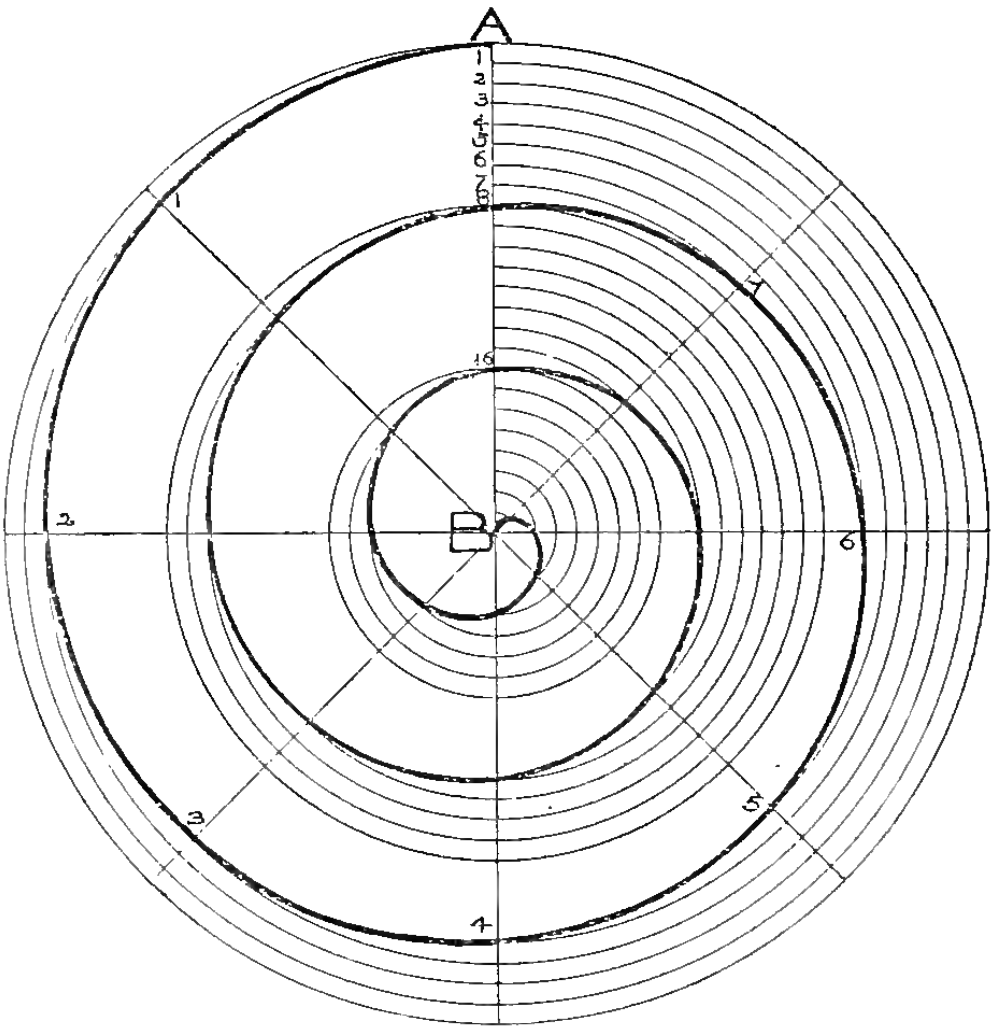


FIG. 35.—Archimedean Spiral.

Fig. 35. Describir una espiral de Arquímedes de cualquier número de revoluciones —por ejemplo, tres—, dado el radio mayor A B.

Dividir el radio A B en tres partes iguales para las tres revoluciones. Con B como centro y B A como radio describir un círculo, y dividirlo en cualquier número de partes iguales —por ejemplo, ocho—, trazando cuatro diámetros. Cada una de las tres divisiones sobre A B se divide en ocho partes iguales. Con centro B y el punto de cada división sucesiva como radio, describir arcos, encontrando en orden siguiente el diámetro más cercano, como se muestra en los arcos 1 1", 2 2", 3 3", etc. A través del punto 8 con radio B 8, la segunda división, describir un círculo, y a través del punto 16 con centro B describir un círculo. En estas dos divisiones se dibujan arcos como se describieron arriba para la división A 8, etc., hasta el diámetro más cercano. La espiral se dibuja entonces a través de los puntos así formados sobre los diámetros, que marcan su trayectoria como en 1', 2', 3', etc., hasta que termina en su centro en B.

Fig. 36. Trazar la voluta de Goldman, dado el cateto C F.

Dividir C F en 15 partes iguales. Con C como centro describir un círculo A E B para formar el ojo de la voluta, haciendo el diámetro 3.1 de estas partes. Bisecar A C y C B en 1 y 4. Sobre 1 4 dibujar un cuadrado, 1, 2, 3, 4. Prolongar los lados 1 2, 2 3 y 3 4 hasta G, H e I respectivamente.

Dividir 1 C en tres partes iguales. Trazar líneas paralelas a 1 G a través de los puntos de división hasta P y L, que cortan la línea C 2 en los puntos 6 y 10. A través de estos puntos (6 y 10) trazar líneas hasta M y O paralelas a E H, cortando C 3 en 7 y 11. De la misma manera trazar líneas paralelas a 3 I desde 7 y 11 hasta N y R. Los puntos 1, 2, 3, 4, 5, etc., formarán entonces los centros de la serie de cuadrantes que han de formar la espiral exterior que comienza con el radio 1 F.

Para describir la espiral interior: A' F' en la Fig. 36(a) es igual a A F (Fig. 36). F' S' se hace igual a la anchura del filete en la parte superior F S. V F' se dibuja en ángulos rectos a F' A' e igual a C 1. Uniendo V A' y trazando T' S' paralela a V F', se obtiene T' S', que será la longitud de la mitad del lado del cuadrado para dibujar la espiral interior. El método para obtener la espiral interior es el mismo que para la exterior.

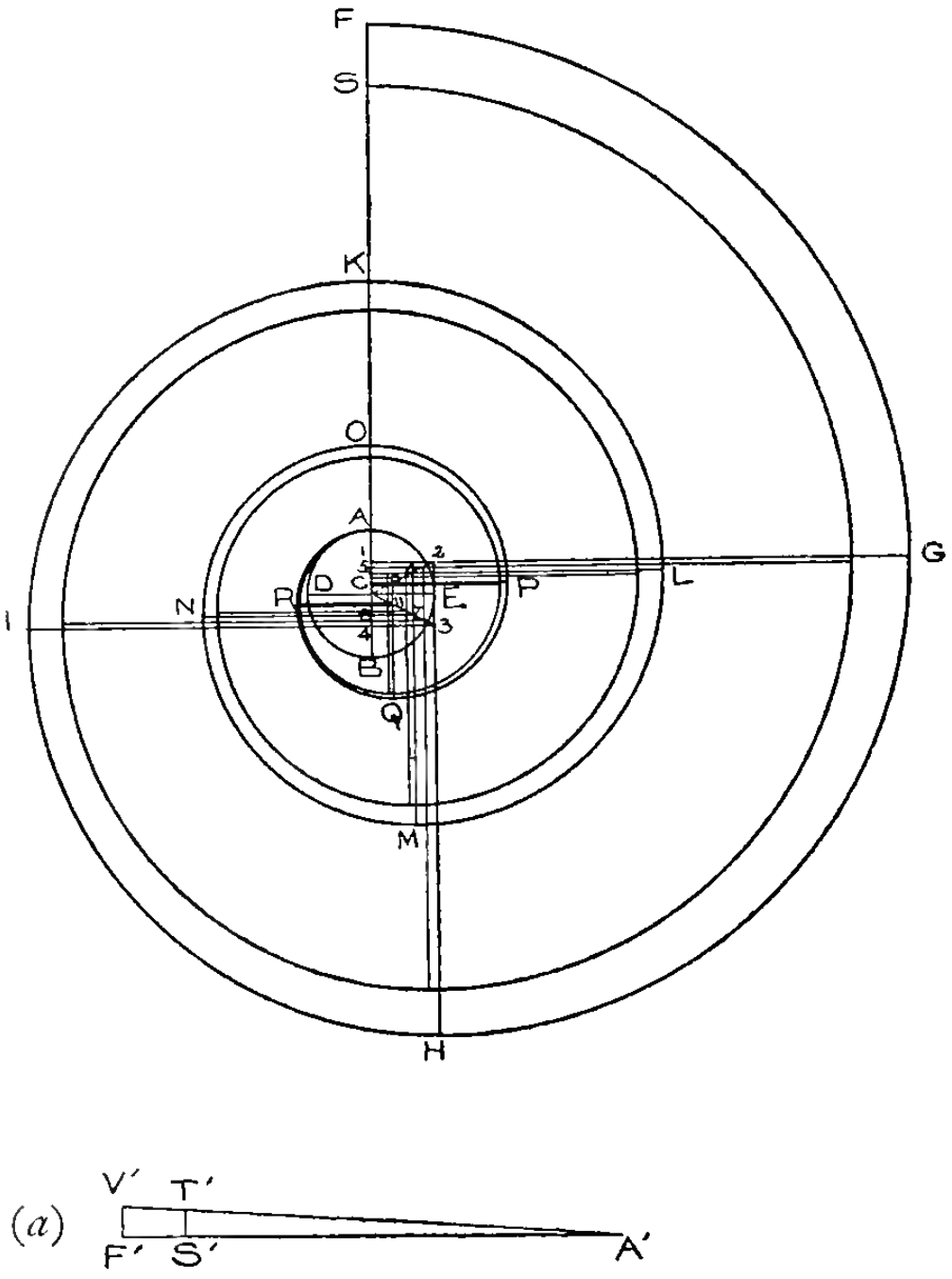


FIG. 36.—Goldman's volute.

Fig. 37. No hay medios geométricos para dibujar una curva catenaria perfecta; en el mejor de los casos solo podemos obtenerla mediante una aproximación geométrica. La curva se forma suspendiendo una cadena de dos puntos y marcando puntos a lo largo de la curva de la cadena. Estos puntos marcarán la trayectoria de la catenaria. En la figura adjunta se dibujan tres curvas catenarias a partir de una cadena suspendida de los puntos A y B.

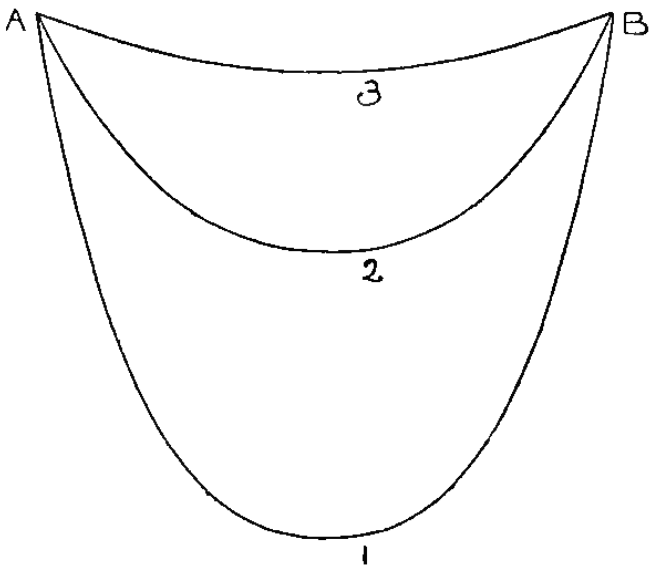


FIG. 37.—Catenary curves.

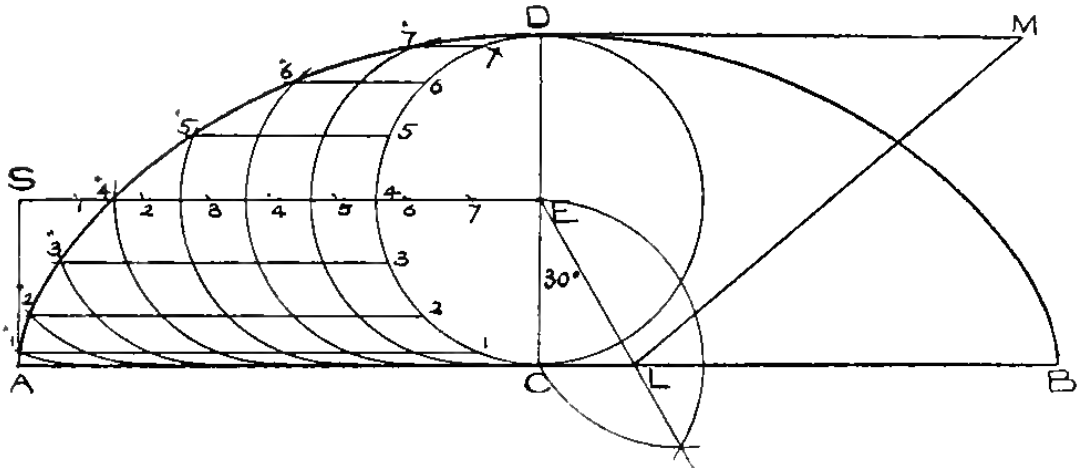


FIG. 38.—Cycloid curve.

Fig. 38. Trazar una curva cicloide cuando se da el círculo generador. Para encontrar la longitud de la línea A B sobre la que rueda el círculo, y que debe ser la longitud de la circunferencia del círculo dado, debemos primero encontrar aproximadamente esa longitud por el siguiente método. Trazar el diámetro vertical del círculo D C. Trazar D M en ángulos rectos a D C, y hacerlo tres veces la longitud del radio del círculo; hacer un ángulo de 30° en E, y trazar una línea paralela a D M de cualquier longitud conveniente. La línea E L que forma el ángulo de 30° corta a C B en L. Unir M L. M L es la longitud aproximada de la mitad de la

circunferencia. Hacer A C y C B cada uno igual a M L. Entonces A B es la longitud aproximada de la circunferencia, dibujada en ángulos rectos a C D sobre la que rueda el círculo. Dividir ahora la mitad del círculo en ocho partes iguales, y trazar una línea desde E S paralela a A B, e igual a M L. Dividir E S en ocho partes iguales. Desde los puntos 1, 2, 3, etc., trazar líneas paralelas a A C. Con centros 1', 2', 3', etc., y con radio E C, describir arcos que las corten en 1", 2", 3", etc. La curva A D, que debe dibujarse a mano alzada, pasará entonces por estos puntos. Completar la cicloide dibujando D B de manera similar. La longitud A B puede también encontrarse aproximadamente dividiendo C D en siete partes iguales y tomando A B = 22 de esas partes.

GLOSARIO DE TÉRMINOS USADOS EN EL ORNAMENTO

Muchos de los términos que aparecen en este Glosario se han explicado en los capítulos anteriores. El lector debe remitirse al texto cuando cualquiera de los términos esté insuficientemente descrito aquí.

Estética. La ciencia de lo bello.

Estético. Cuando se aplica al ornamento, no solo significa "bello", sino que la belleza fue el único fin de su producción, y lo distingue del ornamento simbólico y mnemónico. Véase página 143.

Alegoría. La representación de una cosa bajo la imagen de otra. Se limitaba mayormente a figuras humanas, pero para ayudar a su comprensión se añadían atributos. Entre los paganos la fuerza se mostraba como Hércules con su maza; la salud como una mujer con una serpiente; los ríos se representaban como dioses con coronas de juncia o juncos; las ciudades como dioses o diosas con coronas murales. Entre los cristianos, un hombre sosteniendo un cordero, o un pastor con su rebaño, era una representación alegórica de Cristo el Buen Pastor; las siete virtudes cardinales y los siete pecados capitales se representaban con figuras alegóricas, y cada una tenía sus atributos propios.

Alternancia. Dos formas diferentes en sucesión, o alternando entre sí. Figs. 67, 75 y 76.

Antemión. Ornamento radiante con contorno palmeado; el ornamento de la madreselva de los griegos.

Atributos. Las cosas asignadas a alguien. Entre los paganos el águila y el rayo a Júpiter, el tridente a Neptuno, el pavo real a Juno, etc. Entre los cristianos la nimbo era el atributo de divinidad, santidad o martirio, el lirio de castidad, etc.

Equilibrio. Equilibrio o contrapeso. En composiciones que no son simétricas, el peso de las masas debe ser igual a cada lado de un eje central; en aquellas de contorno simétrico con rellenos diferentes, debe haber igualdad de peso en los rellenos. El ornamento del Renacimiento ofrece muchos ejemplos admirables de equilibrio. Véase página 46, y Figs. 126 y 131.

Bandeado. Decoración mediante franjas horizontales, mayormente rellenas de ornamento. Figs. 116 y 117.

Catenaria. La curva formada por una cadena colgando de dos puntos. Fig. 27.

Caulículo. El brote o tallo de una planta que forma las volutas bajo los ángulos del ábaco y las del centro de cada cara de un capitel corintio; en las obras modernas este nombre se limita mayormente a las espirales centrales, llamándose las exteriores volutas. Figs. 180, 181, 185, 187 y 188.

Ajedrezado. Cubrir una superficie con un patrón cuadrado como un tablero de ajedrez, en el que el color o el ornamento alterna. El contorno se forma con líneas verticales y horizontales equidistantes que se cruzan. Figs. 98 y 99.

Color. Aparte del significado literal, es un término técnico vago para expresar carácter y contraste en el ornamento.

Complejidad. Entrelazamiento o intriga; lo opuesto a la simplicidad. El ornamento en el que las formas principales no son evidentes, se encuentra principalmente en el ornamento celta, sarraceno, morisco y gótico. También es característico de los períodos decadentes de todos los estilos históricos.

Contraste. La oposición de figuras o posiciones diferentes, mediante las cuales una contribuye al efecto de la otra; por ejemplo, la línea recta con el círculo, líneas verticales y horizontales alternando; en color el negro con el blanco, etc.; formas ornamentales donde curvas planas y pronunciadas se contrastan entre sí; un espacio liso alternando con uno ornamentado o una moldura enriquecida alrededor de un panel liso, o viceversa, etc. Véase página 43.

Convencional. Esta es una palabra de gran elasticidad. En la decoración temprana los objetos naturales eran muy convencionalizados por la falta de habilidad de los artistas, que no podían copiar, sino solo retratar sus impresiones; así los egipcios y los griegos tempranos representaban el agua con el zigzag. Estas formas convencionalizadas tempranas a veces se perpetuaban por conservadurismo religioso, después de que los artistas se hubieran vuelto hábiles. Todo ornamento es más o menos convencional, pero el término se aplica usualmente para designar aquel ornamento en el que las formas florales más bellas y características han sido abstraídas y adaptadas al material empleado y al efecto deseado. Los estilos más caracterizados por el ornamento convencional son el griego y el gótico temprano; son igualmente efectivos como ornamento en sus respectivos países, pero el griego tiene toda la gracia y el vigor de la forma vegetal más elevada, mientras que el gótico tiene mayormente solo el vigor.

Figs. 49–54. Los romanos y los arquitectos del Renacimiento también convencionalizaron con éxito. Figs. 91 y 129. La convención ahora significa a menudo omitir toda gracia y vigor. El ornamento sarraceno-persa es quizá el menos convencionalizado de entre el ornamento

bastante bueno. Figs. 49, 53, 54, 118 y 119. Convencional también se usa en oposición a ornamento realista.

Contracambio. Un patrón en el que el ornamento y el fondo son mayormente similares en forma pero diferentes en color y alternan entre sí. Véanse Figs. 171 y 172.

Cymatium. La coronación de un miembro vertical, como el cymatium del ábaco del dórico romano, del arquitrabe, de la cornisa, de la corona. Véase el Apéndice sobre las órdenes.

Diaper. Derivado de jaspe, originalmente empleado para designar aquellos patrones coloreados en tejidos que sugerían las vetas del jaspe; posteriormente un patrón encerrado en formas geométricas repetitivas no compuestas de líneas rectas; pero desgraciadamente empleado en los últimos años para designar cualquier patrón repetitivo encerrado en formas geométricas, incluidos tableros de ajedrez y redes. Figs. 101, 107, 109 y 110.

Emblema. En latín significa ornamento repujado en vasos, trabajo incrustado y mosaico. En inglés moderno es un dispositivo, y era el animal o cosa que se pintaba en un escudo para mostrar el temperamento o la cualidad o hazaña del guerrero. También se usa como representación alegórica de alguna virtud o cualidad. Decimos que el gallo es un emblema de vigilancia; el león, de valor; las balanzas, de justicia; el lirio, de pureza; pero este último puede usarse como símbolo de la Virgen María.

Equilibrio. Véase Balance. También Figs. 130 y 160.

Ampliación del tema. Por ejemplo, se quiere la figura de Baco para un espacio dado que no llena; el llenado adecuado del espacio puede a veces lograrse con la adición de sus atributos, como un leopardo, un tirso, una vid y uvas; incluso pueden necesitarse accesorios, como un sátiro, una ménade, rocas, árboles, etc.

Euritmia. Armonía o elegancia en el ornamento; cualidad obtenida mediante el uso de formas contrastadas pero armónicas y dignas, expresadas en una cantidad medida o proporcionada.

Distribución uniforme. El espacio liso y el ornamento dispuestos proporcionalmente; el ornamento indio da el ejemplo más mecánico de esto, mientras que los buenos paneles de pilastra romanos y del Cinquecento dan los ejemplos más artísticos de este arreglo. A veces se usa impropiamente para designar el equilibrio de masas en un diseño. Figs. 101, 102, 143, etc.

Expresión. El método de representar el ornamento por diversos medios, como en contorno con lápiz, pluma o punta; en pintura, con pincel; y en relieve o trabajo ahuecado mediante modelado. En otro sentido, expresión es dar el tratamiento y carácter propios al ornamento.

Fantasioso. Término a veces aplicado a creaciones grotescas, por ejemplo, a los animales híbridos y a las figuras que terminan en follaje, que se encuentran en la decoración pompeyana y otras. Figs. 122, 131, 134 y 135.

Adecuación. Propiedad absoluta; ornamento bello adaptado a su propósito y que no interfiere con el uso del objeto ornamentado. Véase página 48.

Flexibilidad. Cualidad derivada de la apariencia de plantas de crecimiento libre; la libertad y elasticidad que se encuentran en las formas naturales cuando se convierten en ornamento dan un aspecto de flexibilidad, en oposición a las líneas rígidas y angulares que producen un aspecto de inflexibilidad. Véase Fig. 54.

Acanalado. Canalizado en huecos, semicirculares, segmentales o elípticos en sección; como los de algunos fustes de columnas griegas y romanas. Véanse también Figs. 75 y 76.

Geométrico o "disposición geométrica", el trazado de todo buen ornamento; también las líneas delimitadoras para ornamento construido sobre una base de geometría, como en diapers, etc.; el triángulo, cuadrado, losango, diamante, el círculo, el hexágono, octágono y otros polígonos son las principales formas geométricas para patrones en ornamento. Las decoraciones sarracenas son preeminentemente geométricas en su construcción. Véanse Figs. 101, 102, 106, 107, 110 y 172.

Grotesco. De la palabra gruta. Cuando los fantásticos arabescos de la decoración romana antigua se descubrieron bajo las termas y en grutas, se llamaron originalmente grotescos y fueron imitados en el Vaticano (véanse Figs. 122 y 128). La palabra se usa principalmente ahora para describir las toscas y humorísticas tallas de cabezas, sátiros, etc., originalmente usadas para decorar las grutas construidas del Renacimiento tardío, que gradualmente se extendieron por todos los edificios. La palabra también se usa para denotar la clase pintoresca de creaciones esculpidas góticas (Fig. 131), como dragones alados, monstruos sonrientes, etc., que sirven para decorar los extremos de las molduras de goteo; gárgolas, botones y remates, etc.

Crecimiento. Expresión concisa de aquellas formas que denotan el vigor especial mostrado por las plantas en ciertas épocas de su crecimiento, el giro del tallo de las plantas trepadoras para obtener luz para las flores, el brote del capullo de una cápsula, o el abrazo de un zarcillo. Los ejemplos se encuentran en las volutas de los capiteles corintios griegos, en la base del trípode del monumento corégico de Licrates, en la escultura del Renacimiento y en el gótico temprano.

Guilloque. Ornamento de red; un ornamento compuesto de líneas curvas paralelas que fluyen y se cruzan; estas formas pueden ilustrarse mejor doblando cuerdas alrededor de pasadores circulares de modo que se crucen entre sí. Véanse Figs. 37, 38, 39 y 40.

Jeroglífico. Talla sagrada, aplicado mayormente a la escritura pictórica y simbólica egipcia. Véase Fig. 162.

Idealístico. Usado por algunos escritores como equivalente a convencional, en oposición a "realista".

Imbricación. Ornamentos de escamas superpuestas; como se ve en las piñas de pino, el lúpulo y las tejas curvas en los tejados, son ejemplos de imbricación. La corteza del pino de Chile es un ejemplo peculiar de imbricación horizontal que se asemeja a la de un tejado romano. Se usa como decoración en tejados, molduras de toro y pequeñas columnas, y es una forma común de rellenar ciertos espacios en la mayólica italiana. Véase Fig. 26, A, B, C.

Ornamento inapropiado. Aquel que se aplica impropiamente, de modo que estropea la apariencia o interfiere con el uso de un objeto; es falso, fuera de escala o redundante. Véase página 21.

Ornamentos independientes. Cosas que son bellas, pintorescas o curiosas, que pueden fijarse a una pared o superficie, como guirnaldas, escudos, medallones, trofeos, etc. Véase página 21, también Fig. 133.

Intercambio. Cuando patrones verticales u horizontales continuos se dividen por un eje vertical u horizontal, siendo el color del fondo diferente a cada lado, y el ornamento a cada lado del eje es del color del fondo opuesto. Véanse Figs. 173, 174.

Entrelazado. Ornamento compuesto de bandas, cintas, cuerdas, juncos, mimbres, etc., tejidos juntos o cruzándose a intervalos, como se ve en el ornamento celta, bizantino y sarraceno; entre los ejemplos de trabajo entrelazado pueden mencionarse el trenzado, el enrejado, la cestería y el trabajo tejido. Figs. 22, 23.

Intersección. Los puntos en que las líneas u otras formas se cortan entre sí.

Monotonía. Monotonía de tono; a menudo mostrada en la repetición excesiva; un rasgo muy indeseable en el ornamento: patrones dentro de diapers sin elementos contrastantes; molduras que se juntan cuyas anchuras y perfiles son casi iguales; panelado sin suficiente variedad de tamaño; ornamento tallado de relieve casi igual —en resumen, cualquier falta de variedad en la composición, modelado o color del ornamento produce monotonía—.

Mnemónico. Ornamento en el que se usan signos escritos u otros elementos para ayudar a la memoria. Véase página 130. Figs. 162, 163.

Naturalista. Formas usadas para decoración que se asemejan a las manchas y ojos en las alas de las mariposas, o las marcas en las pieles de reptiles y cuadrúpedos, o en las plumas de las aves; se encuentran principalmente en el ornamento de las tribus salvajes.

Red. A diferencia del ajedrezado, son cuadrados puestos en rombo o formando diamantes; pero la palabra se aplica comúnmente a cualquier figura en contorno, rectilínea o de otro tipo, que cubre una superficie. Véase Fig. 102.

Orden. Disposición regular; una secuencia agradable en la disposición de formas opuestas. El orden es de tal importancia vital en un diseño que el ornamento apenas puede existir sin él.

Espolvoreado. Ramitas, flores, hojas y otras unidades decorativas esparcidas sobre un fondo; el "espolvoreado" es un método favorito de decoración de los japoneses, y lo era de los medievales. Véanse págs. 63, 80 y 83, y Figs. 85, 103 y 105.

Proporción. El espaciado armónico de líneas y superficies; de la longitud, anchura y proyección de sólidos; la relación entre unidades sucesivas en ornamento fluido, y la relación entre los espacios ocupados por el ornamento y su fondo.

Radiación. La divergencia desde un punto de líneas rectas o curvas. El ornamento radiante se mejora estando el punto por debajo de la línea recta o curva desde la que comienza la radiación. Explicado en la página 44. Véanse Figs. 49, 50 y 51.

Realista. Estilo de decoración en el que las formas se aplican sin alteración de las formas u objetos naturales, o sin alteración aparente; se opone a lo "convencional" y raramente se encuentra en los mejores períodos de los buenos estilos históricos. Véanse Figs. 1 y 146.

Repetición. Una sucesión de la misma unidad decorativa. Para explicación véanse páginas 40–43, y Figs. 3, 9 y 32.

Nervado. Formas convexas aplicadas a una superficie plana o curva, produciendo el efecto inverso de la "acanaladura"; algunas de las columnas en la arquitectura egipcia están nervadas, esculpidas para representar un haz de juncios atados juntos. Véanse Figs. 76A y 76B.

Reposo. Reposo; la ausencia de movimiento aparente en el ornamento; este movimiento aparente puede verse en algunos calados flamígeros y trabajo sarraceno, y en algunos papeles pintados defectuosos, etc.; también la ausencia de punteado. Véase página 45.

Escala. La proporción relativa de las diferentes partes de una composición decorativa entre sí, con el todo y con la cosa ornamentada. Si un diseño se compone de diferentes formas orgánicas, deben, como regla, mantener su proporción natural entre sí. Los atributos, sin embargo, a menudo se hacen a una escala mucho mayor en las monedas griegas y gemas grabadas. La igualdad de escala no necesita usarse cuando las partes están separadas entre sí por molduras envolventes, como en paneles aislados, pilastras, medallones, enjutas, etc.; los espacios encerrados pueden llenarse con otros temas de menor o mayor escala, como paisajes, cabezas o inscripciones; la cornisa de una habitación, por su mayor importancia, puede tener su decoración a mayor escala que los paneles de la puerta o las contraventanas. La escala empleada en la decoración de habitaciones, suelos o muebles puede aumentar o destruir su importancia; por tanto, excepto en casos raros, la figura humana no debe exceder su tamaño natural, y puede necesitar ser mucho menor. Y esta precaución es igualmente importante en el uso de plantas; si las flores u hojas en el ornamento se hacen gigantescas, destruyen la escala de la habitación o suelo; aunque se sepa que hojas de cuatro pies de diámetro o seis pies de largo existen en realidad.

Escamado o festoneado. Formar un borde con semicírculos o segmentos, estando el lado convexo hacia afuera.

Roleo. Un rollo de papel o pergamino. Como unidad en el ornamento, se aplica usualmente a dos espirales, cada una adherida a los extremos opuestos de un tallo curvo, cada espiral enroscándose en sentido inverso, pero la palabra se aplica a menudo a ornamento compuesto de un meandro con espirales.

Serie. Usualmente la secuencia de varias formas diferentes a intervalos regulares, como las cuentas y carretes en las molduras de cuentas, la secuencia del mismo texto en el trabajo sarraceno, y también una secuencia de formas similares en forma pero en orden creciente o decreciente, como las ramas de plantas con hojas que se hacen más pequeñas de abajo arriba.

Trazado. La planificación de un esquema de decoración; las primeras líneas constructivas o el marcado del ornamento; las líneas esqueléticas de un diseño. Véanse páginas 26, 40 y 68.

Soffit. Término arquitectónico aplicado a la cara inferior de cualquier parte fija, como el intradós de una viga, un arquitrabe, una cornisa, un arco o una bóveda.

Espaciado. El marcado de anchuras en molduras, paneles, largueros y travesaños, bordes, etc. La igualdad de división en decoración es, en la mayoría de los casos, inefectiva y debe evitarse; la variedad armónica en tales anchuras y distancias es deseable para obtener un buen efecto. Véanse páginas 42, 62, 65 y 68–71. También Figs. C, D, 88 y 89.

Espiral. La elevación de un alambre continuamente retorcido alrededor de un cilindro o cono, también la planta de uno retorcido alrededor de un cono; en ornamento la palabra espiral, cuando se usa como sustantivo, significa mayormente esta última forma. La curva que forma una voluta (como en el capitel jónico) y el contorno del ornamento de onda; la línea de construcción en conchas univalvas. Véanse Figs. 24, 41, 42, 43, 178, etc.

Estabilidad. Firmeza y fuerza en la apariencia general de un diseño; en las plantas trepadoras esta apariencia solo puede darse mediante su adhesión a un soporte vertical central o a los lados verticales del marco; la línea recta es el factor principal de estabilidad en el ornamento. Véase página 42. Donde se usan muchas líneas curvas en la decoración de paneles largos, deben introducirse formas de líneas rectas para contrarrestar el efecto de inestabilidad en las curvas. Véanse Figs. 123 y 128.

Esto es especialmente el caso en las pilastras, que son elementos arquitectónicos de soporte; y por la misma razón las formas más pesadas deben mantenerse en la parte inferior y las más ligeras en la parte superior.

Estilo. Originalmente significaba escritura a mano. En los estilos históricos significa la expresión del gusto y la habilidad del pueblo que produjo la obra de arte, ya sea arquitectura, escultura o pintura. Los estilos pasados son útiles para el estudio y pueden copiarse o parafrasearse, pero nunca pueden recrearse, porque el genio, conocimiento, oportunidades y entorno de cualquier período posterior es improbable que sean los mismos. Los clasificamos bajo el epígrafe de convencional (a veces llamado idealístico), realista y naturalista. También

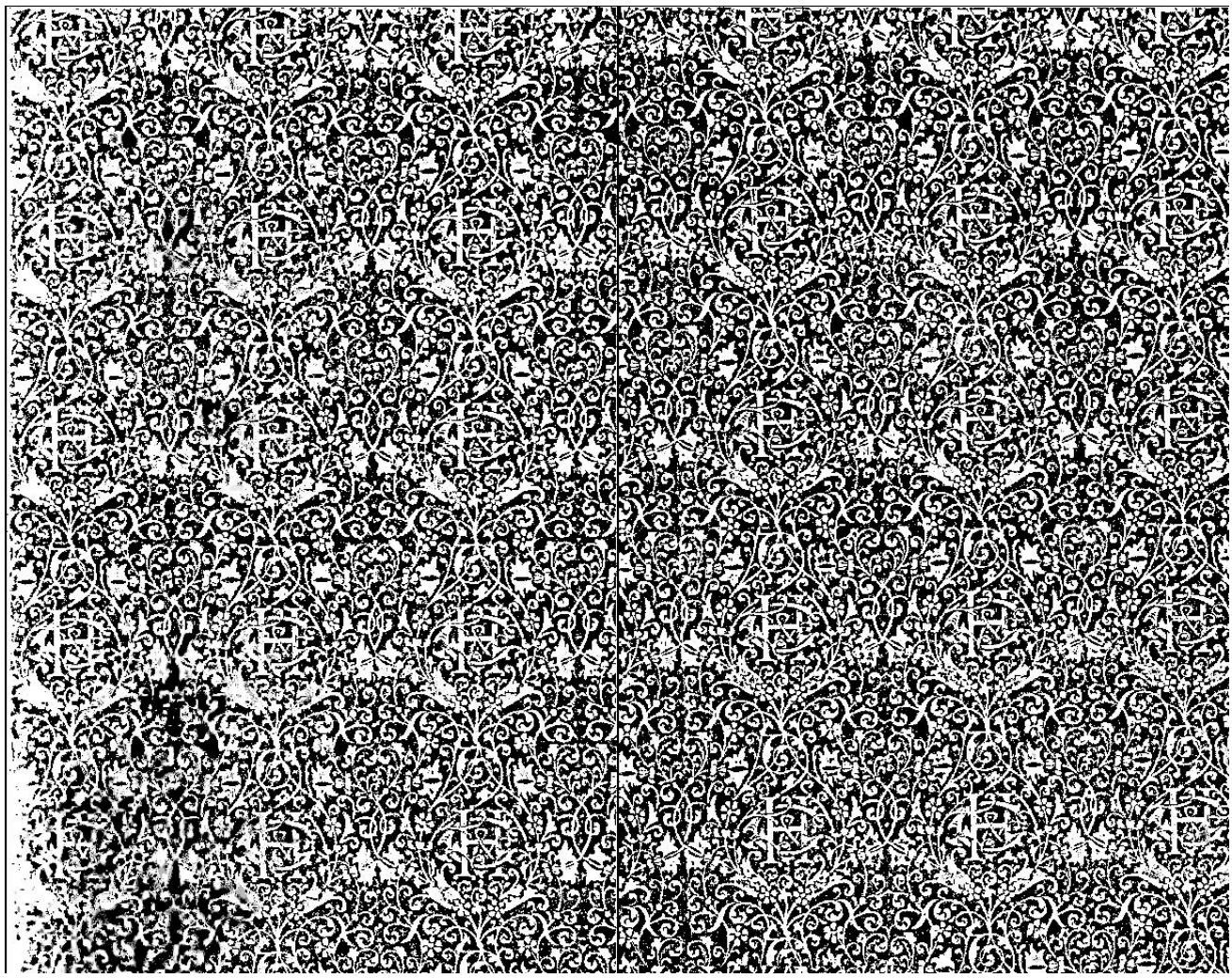
se usa para expresar buen dibujo o modelado, que transmite la elegancia, gracia o vigor de las mejores formas naturales. A veces se aplica a una composición en la que esas cualidades se expresan, en contraposición a lo mal dibujado, flojo o trivial.

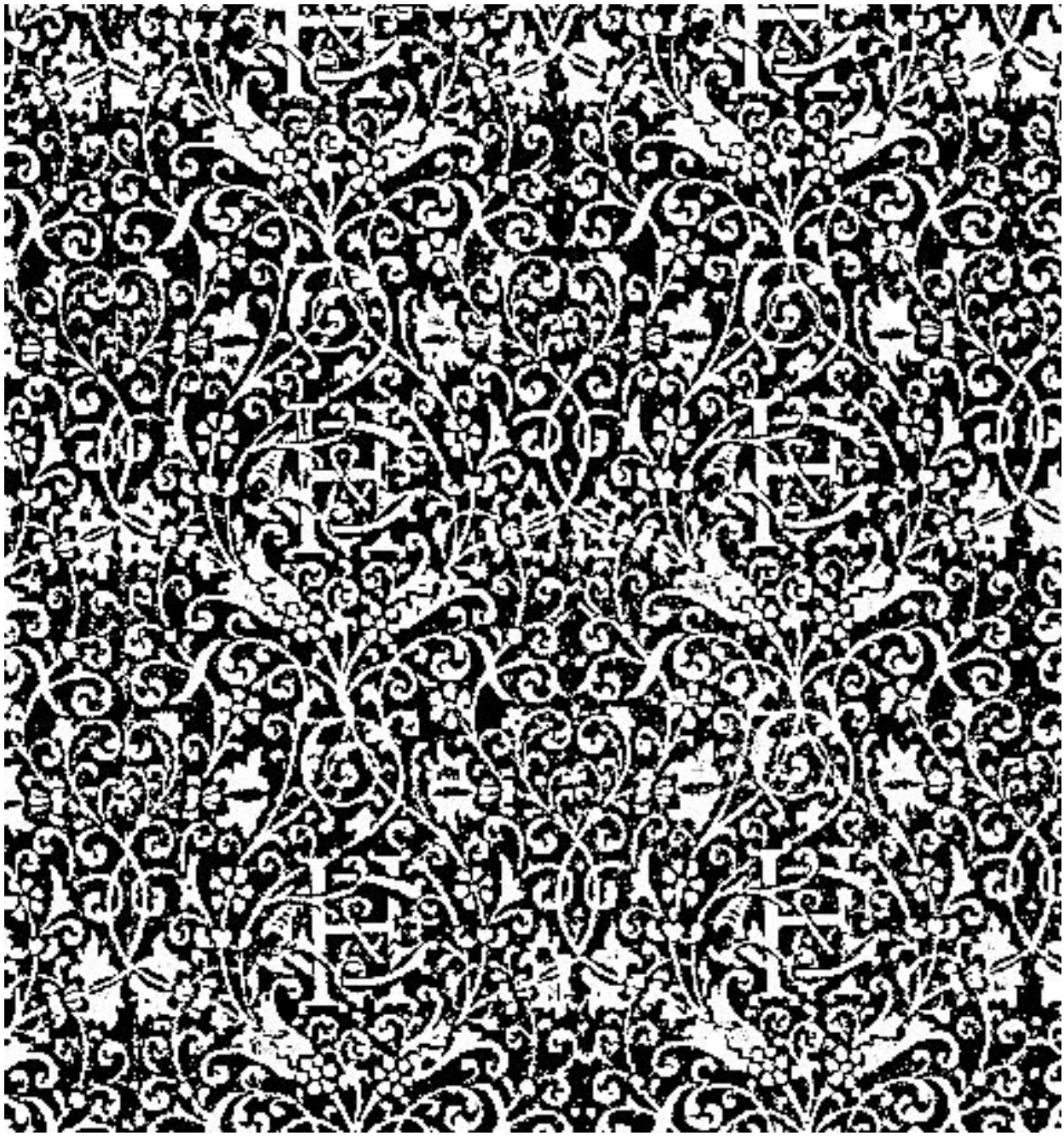
Punteado. Esta palabra tiene casi el mismo significado que "espolvoreado", siendo la única diferencia que las unidades de forma en tal decoración tienen una base geométrica y son mayormente equidistantes, ocupando el fondo un espacio mucho mayor que el ornamento. Véase Fig. 80.

Franja. Usualmente aplicado en ornamento a bandas estrechas.

Pertinencia. Adecuación estética y práctica; lo importante de recordar es la naturaleza, superficie y forma del objeto a decorar, y diseñar el ornamento en consecuencia, pues es evidente que lo que sería un buen ornamento para un objeto o posición podría ser malo para otro.

Superpuesto o superpuesto. Ornamento que se coloca sobre la superficie de otro, como un patrón fluido grande sobre un fondo cubierto con un patrón menor, ya sea geométrico o floral; o un ornamento ancho como una cinta colocado sobre un patrón formado por líneas finas y estrechas. Este tipo de ornamentación se ve principalmente en la decoración de los sarracenos, pero ocasionalmente en la de los artistas del Renacimiento. En los patrones murales de la Alhambra, a menudo encontramos dos, tres y a veces cuatro diseños diferentes superpuestos entre sí, impidiendo el uso juicioso de diferentes colores y oro la confusión en el patrón; la complejidad es a veces de un tipo bien ordenado. Véanse Figs.





RICHARD CLAY & SONS, LIMITED,
LONDON & BUNGAY.